

JULIA NAWROT



La recepción de Tadeusz Kantor en España

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
DR. ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS



Granada 2018

JULIA NAWROT

LA RECEPCIÓN DE TADEUSZ KANTOR EN ESPAÑA

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
DR. ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

Programa de Doctorado
Lenguas, Textos y Contextos

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada



Granada, 2018

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Julia Anna Nawrot
ISBN: 978-84-9163-976-3
URI: <http://hdl.handle.net/10481/53161>

La doctoranda Julia Nawrot y el director de la tesis Dr. Antonio Sánchez Trigueros garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección del director de la tesis y, hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

*

The doctoral candidate Julia Nawrot and the thesis supervisor Antonio Sánchez Trigueros guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Granada, 3 de septiembre de 2018

Director de la Tesis / Thesis supervisor

Doctoranda / Doctoral candidate

Firma / Signed: Antonio Sánchez Trigueros

Firma / Signed: Julia Nawrot

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todas aquellas personas e instituciones que han hecho posible este trabajo.

En primer lugar, a mi director Antonio Sánchez Trigueros, por haber confiado en mí y por haberme brindado la posibilidad de realizar esta tesis doctoral. Su orientación y sus sabios consejos me han guiado durante todo el proceso de mi formación.

A los profesores, compañeros y amigos de los departamentos de Lingüística General y Teoría de la Literatura, y de Información y Comunicación, por su apoyo, sus recomendaciones y su calor humano.

A los profesores que me han acogido durante mis estancias en el extranjero, a Katarzyna Fazan de la Universidad Jaguelónica de Cracovia y a Renzo Guardenti de la Università degli Studi di Firenze, por su disponibilidad y sus acertadas observaciones.

A todo el equipo del Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor – Cricoteka, especialmente a su directora, Natalia Zarzecka, así como a Małgorzata Paluch-Cybulska, Bogdan Renczyński, Miron y Magda, por facilitarme el acceso a los fondos del Archivo y por compartir sus conocimientos sobre Kantor.

A todo el equipo del Centro Cultural *Il Funaro* de Pistoia: Antonella Carrara, Mirella Corso, Lisa Cantini, Francesca Giaconi, Massimiliano Barbini, Manuela Margagliotta, Francesca Tosetti, Angela Diodato y Paolo Baroncelli, por su amable acogida y por su amistad. Así como a Andrés Neumann y Giada Petrone por abrirme las puertas del rico Fondo Andrés Neumann depositado en *Il Funaro*.

A Ludka Ryba, Lech Stangret, Lorian Della Rocca y Maurizio Buscarino por su cordialidad y por compartir los recuerdos relacionados con Kantor y Cricot 2.

A Raquel, que me ha introducido en la cultura española, por ser un gran ejemplo a seguir.

A Francesca, Amal, Blanca, Sarah, Kasia, Aneta, Karolina, Silvia, Janneth, Nieves, María del Mar, Jesús y Darío, por estar. Vuestra amistad es maravillosa.

A mi Familia, por todo.

Índice

ABSTRACT

La ricezione di Tadeusz Kantor in Spagna	11
---	-----------

INTRODUCCIÓN

Tema, tesis y estructura	15
Corpus de trabajo	16
Metodología	18
Observaciones generales	18

La obra de Tadeusz Kantor

SECCIÓN PRIMERA

La presencia de Tadeusz Kantor en España

1. Espectáculos de Cricot 2 presentados en España	43
1.1. <i>Wielopole, Wielopole</i>	43
1.2. <i>La clase muerta</i>	62
1.3. <i>¡Que revienten los artistas!</i>	77
1.4. <i>Jamás volveré aquí</i>	86
1.5. <i>Hoy es mi cumpleaños</i>	94
2. Exposiciones dedicadas a Tadeusz Kantor en España	102
2.1. Exposiciones monográficas de Tadeusz Kantor	103
2.1.1. 1997 <i>Tadeusz Kantor. La escena de la memoria</i>	103
2.1.2. 2002-2003 <i>Tadeusz Kantor. La clase muerta</i>	119
2.1.3. 2002-2003 <i>Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor</i>	128

2.1.4. 2010 <i>El teatro de Tadeusz Kantor. Fotografías de Caroline Rose</i>	133
2.2. La presencia de Tadeusz Kantor en otras exposiciones	134
2.2.1. 1992 La Expo de Sevilla	134
2.2.2. 1999 <i>À rebours. La rebelión informalista (1939-1968)</i>	134
2.2.3. 2007 <i>Un teatro sin teatro</i>	136
2.2.4. 2012-2013 <i>Música y Acción. Exposición/Concierto de 40 piezas para instrumentos varios</i>	139
2.2.5. 2013 <i>Formas biográficas. Construcción y mitología individual</i>	140
3. Traducciones de los textos de Tadeusz Kantor al español	143
3.1. Textos teóricos de Kantor publicados en revistas y catálogos	143
3.2. Tadeusz Kantor (1984) <i>El Teatro de la Muerte</i>	146
3.3. Tadeusz Kantor (2010) <i>Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)</i>	155
3.4. Tadeusz Kantor (2010) <i>La clase muerta. Wielopole, Wielopole</i>	160
3.5. <i>Encuentros con Tadeusz Kantor</i> de Krzysztof Miklaszewski	162
4. La presencia de Tadeusz Kantor online - <i>Teatroteca</i>	168
5. Congresos y seminarios dedicados a la figura y el arte de Tadeusz Kantor en España	175
5.1. 2010 Jornadas en el Institut del Teatre (Barcelona)	175
5.2. 2015 Seminario internacional “100 años de Tadeusz Kantor: el artista y su obra” (Madrid)	179
6. Publicaciones dedicadas a Tadeusz Kantor en España	185
6.1. Monografías	185
6.2. Artículos	190
6.3. Otras noticias	198
6.4. Tesis doctorales	204

SECCIÓN SEGUNDA

La influencia de Tadeusz Kantor en España	213
7. La Zaranda	214
8. <i>La infanta de Velázquez</i> de Jerónimo López Mozo	225
9. <i>Lecciones milanesas</i> de Sara Molina	233
10. <i>Tadeusz Kantor en el Museo del Prado</i> de Tom Skipp	244
11. <i>Thursday Today</i> de Miquel Mateu	250
12. Producciones del Institut del Teatre de Barcelona	260
12.1. <i>Mínima memòria</i> de Ramon Simó	260
12.2. <i>La classe morta</i> de Joan Cusó	262
12.3. <i>Tornant a Wielopole</i> de Joan Cusó	264
CONCLUSIONES	269
CONCLUSIONI	277
BIBLIOGRAFÍA	285
VIDEOGRAFÍA de los espectáculos de Tadeusz Kantor	331
ANEXOS	333
Anexo I Cronología abreviada de la vida y de la obra de Tadeusz Kantor	333
Anexo II Fichas de los espectáculos de Tadeusz Kantor presentados en España	338
Anexo III Tablas de las traducciones de los textos de Tadeusz Kantor al español	349

ABSTRACT

La ricezione di Tadeusz Kantor in Spagna

Il titolo di questa tesi di dottorato anticipa uno studio dell'accoglienza che ha avuto Tadeusz Kantor in Spagna, che sarà analizzata prendendo in considerazione due aspetti principali della ricezione di un artista. Da un lato, si studia la presenza dell'opera di Tadeusz Kantor in Spagna e la risposta del pubblico generale e specializzato alle diverse manifestazioni della sua arte. Dall'altro lato sono stati scelti alcuni artisti che sviluppano la loro attività in Spagna e in cui opera è molto visibile l'influenza di Tadeusz Kantor.

Il soggetto trattato ha un interesse particolare, poiché permette di conoscere meglio la totalità dell'opera di Kantor, dai suoi spettacoli più emblematici in tournée per tutto il mondo, passando attraverso il suo lavoro nelle arti plastiche fino ad arrivare ai suoi scritti teorici. In questo modo si evidenziano le molteplici sfaccettature della sua arte, nel contesto della sua presenza in Spagna e del suo impatto sia sui critici che sugli artisti e i ricercatori.

Questa tesi di dottorato ha implicato il lavoro di raccolta di materiale relativo a Kantor in Spagna, oltre che una comparazione interartistica, e per questa ragione è divisa in due sezioni principali, precedute da un capitolo sulla metodologia di lavoro di Tadeusz Kantor. La prima sezione, "La presenza di Tadeusz Kantor in Spagna", si compone di sei capitoli. Nel primo si studiano i cinque spettacoli del Teatro della Morte (*Wielopole, Wielopole; La classe morta; Crepino gli artisti; Qui non ci torno più; e Oggi è il mio compleanno*), la loro messa in scena nei teatri spagnoli e la loro ricezione a traverso le recensioni e gli articoli pubblicati nelle riviste teatrali specializzate. Nel secondo capitolo vengono descritte le esposizioni dedicate a Tadeusz Kantor, sia monografiche che collettive, organizzate in Spagna. Nel terzo capitolo si studiano le traduzioni allo spagnolo dei testi teorici con cui lo stesso artista polacco ha commentato la propria arte. I suoi saggi sono stati recuperati dalle riviste di teatro e dai cataloghi. Sono inoltre analizzate le antologie dei suoi testi pubblicati in spagnolo. Il capitolo

successivo esamina la raccolta di una serie di video dedicati alla produzione teatrale del regista di *La classe morta* pubblicata su un canale YouTube, chiamato *Teatroteca*. Il quinto capitolo tratta dei convegni e i seminari organizzati in Spagna intorno alla figura di Kantor, organizzati principalmente in occasione dei suoi anniversari, di nascita e di morte. Per finire, nell'ultimo capitolo della prima sezione si analizzano le pubblicazioni sulla sua opera: gli studi monografici, articoli, ma anche diverse tesi di dottorato su Kantor discusse in università spagnole, molte in corrispondenza con la celebrazione del centenario della sua nascita.

Grazie alla sua pratica teatrale e alla sua teoria, Tadeusz Kantor era molto apprezzato in tutto il mondo. Anche in Spagna, i suoi spettacoli hanno avuto un grande impatto, sia tra il pubblico generale e la critica teatrale, sia tra gli artisti che hanno potuto vedere il suo lavoro. E per molti di loro Kantor è diventato una fonte di ispirazione. Nella seconda sezione, intitolata "L'influenza di Tadeusz Kantor in Spagna", si trattano otto esempi di influenza diretta che Kantor ha avuto su artisti che svolgono il loro lavoro in Spagna. Si studia l'opera della compagnia teatrale La Zaranda; il testo drammatico *La infanta de Velázquez* di Jerónimo López Mozo; e gli spettacoli di Sara Molina (*Lecciones milanesas*); Tom Skipp (*Tadeusz Kantor en el Museo del Prado*); Miquel Mateu (*Thursday Today*); Ramon Simó (*Mínima memòria*); e Joan Cusó (*La classe morta* e *Tornant a Wielopole*). Ogni capitolo è indipendente e si concentra su quegli elementi del lavoro esaminato che mostrano somiglianze con l'arte kantoriana.

Infine, sotto forma di allegati, sono annessi alla presente tesi alcuni materiali che illustrano la presenza di Kantor in Spagna e che costituiscono una sistematizzazione del corpus analizzato nella tesi stessa. Nella cronologia abbreviata della vita e dell'arte di Tadeusz Kantor vengono evidenziate le rappresentazioni di *Cricot 2* nei teatri spagnoli. Seguono le schede tecniche di ciascuno degli spettacoli del Teatro della Morte. Nel terzo e più ampio allegato i testi teorici di Kantor pubblicati in traduzione in spagnolo vengono raccolti insieme agli stessi testi pubblicati nell'edizione polacca di Krzysztof Pleśniarowicz.

Corpus di lavoro

Per la presente tesi di dottorato è stata condotta una ricerca bibliografica ed emerografica, riteniamo esaustiva. Il corpus principale è costituito da recensioni, notizie e articoli pubblicati in Spagna, raccolti in biblioteche, archivi e su Internet. In particolare desideriamo evidenziare le ricche collezioni dell'Archivio della Cricoteka - Centro di Documentazione dell'Arte di Tadeusz Kantor a Cracovia (Polonia), il Fondo Andrés Neumann del Centro Culturale *Il Funaro* di Pistoia (Italia), il Centro di Documentazione Teatrale di Madrid (Spagna) e la Biblioteca dell'Institut del Teatre di Barcellona (Spagna) che hanno reso molto più facile integrare il materiale fondamentale per questo tipo di studio.

Per analizzare gli spettacoli del Teatro della Morte sono state utilizzate le registrazioni pubblicate dalla Cricoteka, così come quelle che si trovano nell'archivio Centro di Documentazione Teatrale di Madrid (Spagna).

Per l'analisi delle mostre sull'opera di Tadeusz Kantor (pittura, disegni, oggetti provenienti dagli spettacoli, ecc.) sono stati studiati i cataloghi delle esposizioni, sia le monografiche che quelle collettive, in cui Kantor ha partecipato insieme ad altri artisti.

Nel 2005, in un'edizione di Krzysztof Pleśniarowicz, è stata pubblicata in polacco l'opera completa dei testi teorici di Tadeusz Kantor (*Pisma*). Questi saggi sono stati confrontati con le loro traduzioni in spagnolo, apparse su riviste specializzate spagnole di teatro (*Primer Acto*, *Pipirijaina* ed *El Público*), così come in altre riviste, giornali e cataloghi delle mostre di Tadeusz Kantor. Allo stesso modo, vengono analizzati i tre libri con testi di Kantor pubblicati in spagnolo: due di questi sono antologie dei suoi saggi (1977, Ediciones de la Flor, e 2010, Alba Editorial), e uno contiene le partiture di *La classe morta* e *Wielopole, Wielopole* (2010, Alba Editorial).

Le tesi di dottorato consultate sono state reperite nel database delle tesi di dottorato *Teseo* del Ministero dell'Istruzione, della Cultura e dello Sport Spagnolo.

Per lo studio dell'influenza di Kantor negli artisti spagnoli selezionati, sono stati raccolti materiali audiovisivi e bibliografici riferiti a ciascuna delle opere analizzate.

Metodologia

Per realizzare questa tesi di dottorato, sono stati utilizzati tutti i suddetti materiali. Tutte le fonti sono elencate nella sezione della bibliografia citata.

Per il primo quadro teorico, sull'opera di Tadeusz Kantor, sono stati studiati i saggi teorici dell'artista, sia nell'originale polacco che nelle sue traduzioni in spagnolo; gli articoli dedicati alla sua arte in riviste specializzate; le numerose recensioni e notizie sugli spettacoli di Cricot 2 rappresentati in Spagna e sulle mostre in cui Kantor ha partecipato con i suoi dipinti, disegni o oggetti teatrali. Sono state utilizzate inoltre le registrazioni delle cinque produzioni del Teatro della Morte, oltre a documentari sul suo lavoro e diverse interviste da lui rilasciate.

Nella seconda sezione, in cui vengono studiate le opere influenzate dall'arte di Kantor, è stato applicato il metodo comparativo artistico, con un'attenzione particolare alla semiotica teatrale. Il modello principale è stato fornito da Tadeusz Kowzan (1992), completato dal quadro teorico di Erika Fischer-Lichte (1999) e María del Carmen Bobes Naves (1997 e 2001). Lo studio consiste in un'analisi descrittiva degli spettacoli e di un testo drammatico previamente scelti, e il loro confronto con la pratica e la teoria teatrale di Tadeusz Kantor.

In tutta la tesi si è cercato di mantenere, per quanto possibile, una certa storicità, tenendo conto dei materiali raccolti in modo cronologico, così da permettere di osservare l'evoluzione della presenza e dell'influenza di Kantor in Spagna.

INTRODUCCIÓN

Tema, tesis y estructura

El título de la presente tesis anuncia el estudio de la recepción de Tadeusz Kantor en España, que se analizará teniendo en cuenta dos grandes aspectos de recepción de un artista. Por un lado, se estudia la presencia de la obra de Tadeusz Kantor en España y la respuesta por parte del público general y especializado a las distintas manifestaciones de su complejo arte. Por otro, se han escogido algunos artistas que desarrollan su actividad en España y en los que la inspiración en Tadeusz Kantor es muy visible.

El tema es de especial interés, dado que permite conocer mejor la totalidad de la obra de Kantor, desde sus espectáculos más emblemáticos que estuvieron de gira en todo el mundo, pasando por su obra plástica, hasta llegar a sus escritos teóricos. De esta forma se evidencian las múltiples facetas del artista polaco, en el contexto de su presencia en España y su impacto tanto entre los críticos, como entre los artistas y los investigadores.

La presente tesis ha comportado un trabajo de recopilación de material relacionado con Kantor en España, así como de comparación interartística, de ahí que esté dividida en dos grandes secciones, precedidas por un capítulo en el que se explica el modo de trabajar de Tadeusz Kantor. La primera sección, “La presencia de Tadeusz Kantor en España”, consta de seis capítulos. En el primero se estudian los cinco espectáculos del Teatro de la Muerte (*Wielopole, Wielopole; La clase muerta; ¡Que revienten los artistas!; Jamás volveré aquí; y Hoy es mi cumpleaños*), su presentación en los escenarios españoles, y su recepción referida en las reseñas, notas de prensa y artículos de las revistas especializadas en teatro. En el segundo capítulo se describen las exposiciones dedicadas a Tadeusz Kantor, tanto las muestras monográficas de su obra, como las que se organizaron en España como muestras colectivas, en las que Kantor participó. En el tercer capítulo se recogen las traducciones al español de los textos teóricos con los que el artista polaco comentaba su propio arte. Se han recuperado sus ensayos dispersos en revistas y catálogos, así como se han estudiado las antologías de

sus textos publicadas en español. El capítulo siguiente analiza la recopilación de vídeos dedicados a la producción teatral del director de *La clase muerta* publicados en un canal de YouTube. El quinto capítulo trata sobre los congresos y seminarios organizados en España alrededor de la figura Kantor, que tuvieron lugar con el motivo de aniversarios de su nacimiento y su muerte. En el último capítulo de la primera sección, en cambio, se examinan las publicaciones sobre su arte, que tuvieron forma de estudios monográficos, artículos, pero también de varias tesis doctorales sobre Kantor defendidas en las universidades españolas, coincidiendo en su mayoría con la celebración del centenario de su nacimiento.

En la segunda sección, titulada “La influencia de Tadeusz Kantor en España”, se analizan ocho ejemplos del influjo directo que Kantor ha ejercido en los artistas que desarrollan su labor en España. Cada capítulo es independiente y se centra en aquellos elementos de la obra examinada que muestran similitudes con el arte kantoriano. La sección empieza con el estudio de La Zaranda, una de las compañías de mayor prestigio en España, para a continuación pasar al análisis de siete trabajos inspirados en la totalidad o en algún aspecto del arte de Tadeusz Kantor.

Finalmente, en forma de anexos se adjuntan algunos materiales que permiten tener la visión del conjunto de la presencia de Kantor en España y que constituyen una sistematización del corpus analizado en la presente tesis. En la cronología abreviada de su vida y arte se resaltan las visitas de Cricot 2 en los escenarios españoles. Le siguen las fichas de cada uno de los espectáculos del Teatro de la Muerte. En el tercer anexo, el más amplio, se cotejan los textos teóricos de Kantor publicados en traducción al español con la versión final de estos ensayos recogida en la edición de Krzysztof Pleśniarowicz.

Corpus de trabajo

Para la presente tesis se ha realizado una búsqueda bibliográfica y hemerográfica creemos exhaustiva. El corpus principal está constituido por las reseñas, notas de prensa y artículos publicados en España, recopilados en las bibliotecas, archivos y en internet. Queremos destacar especialmente los ricos fondos del Archivo de la Cricoteka – Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor en Cracovia (Polonia), del Archivo

Andrés Neumann del Centro Cultural *Il Funaro* de Pistoia (Italia), del Centro de Documentación Teatral de Madrid (España) y de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (España) que nos han facilitado mucho el trabajo de complementación del material imprescindible para este tipo de estudio.

Para acceder los espectáculos del Teatro de la Muerte se han utilizado las grabaciones publicadas por la Cricoteka, así como las que se encuentran en el archivo del Centro de Documentación Teatral en Madrid (España).

Para el análisis de las exposiciones de la obra plástica de Tadeusz Kantor (pintura, dibujos, objetos procedentes de los espectáculos, etc.) se han estudiado los catálogos de las muestras, tanto las monográficas como aquellas en las que Kantor participó junto con otros artistas.

Los textos teóricos completos de Tadeusz Kantor (Pisma) fueron publicados en polaco en la edición de Krzysztof Pleśniarowicz en 2005. Estos ensayos se han cotejado con sus traducciones al español, que aparecieron en las revistas españolas especializadas en teatro (Primer Acto, Pipirijaina y El Público), así como en otras revistas, periódicos y catálogos de las exposiciones de las obras plásticas de Tadeusz Kantor. Asimismo, se han analizado los tres libros publicados en español con recopilaciones de los textos de Kantor: dos de ellos son antologías de sus ensayos (1977, Ediciones de la Flor; y 2010, Alba Editorial), y en uno se recogen las partituras de *La clase muerta* y (2010, Alba Editorial).

Las tesis doctorales consultadas se han encontrado a través de la base de datos de Tesis Doctorales Teseo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

Para el estudio de la influencia de Kantor en los escogidos artistas españoles, se han recopilado materiales audiovisuales y bibliográficos referentes a cada una de las obras analizadas.

Metodología

Para elaborar la presente tesis se han utilizado todos los materiales mencionados anteriormente, que en función de su carácter, han servido para unos capítulos u otros. Todas las fuentes manejadas están recogidas en el apartado de la bibliografía citada.

Para el primer marco teórico, sobre la obra de Tadeusz Kantor, se han estudiado los ensayos teóricos del artista polaco, tanto en original polaco como en sus traducciones al español, los artículos dedicados a su arte en revistas especializadas, las numerosas reseñas y notas en prensa sobre los espectáculos de Cricot 2 presentados en España y sobre las exposiciones en los que Kantor participó con sus cuadros, dibujos u objetos teatrales. Se ha recurrido a las grabaciones de los cinco montajes del Teatro de la Muerte, así como a los documentales sobre su obra y varias entrevistas que dio.

En la segunda sección, en el que se estudian las obras influidas por el arte de Kantor, se ha aplicado la metodología propia del comparatismo artístico, con especial atención a la semiótica teatral. El modelo principal lo ha aportado Tadeusz Kowzan (1992), que se ha complementado con las teorías de Erika Fischer-Lichte (1999) y María del Carmen Bobes Naves (1997 y 2001). La investigación ha consistido en análisis descriptivos de los espectáculos y un texto dramático escogidos, y su cotejo con la práctica y teoría teatral de Tadeusz Kantor.

Para toda la tesis se ha mantenido, a medida de lo posible, una cierta historicidad, atendiendo los materiales recopilados de forma cronológica, lo que permite observar la evolución de la presencia y la influencia de Kantor en España.

Observaciones generales

En el curso de la investigación hemos observado notables diferencias en la traducción de los títulos de los espectáculos de Tadeusz Kantor al español. Para facilitar la lectura de la tesis y para conferirle una mayor coherencia, nos hemos decantado por utilizar siempre los mismos rótulos, señalando en las notas a pie las posibles diferencias. En las citas, sin embargo, se han mantenido los títulos utilizados por los autores de las palabras textuales, con una aclaración por nuestra parte en la nota a pie de página.

A continuación señalamos los títulos originales de las obras de Kantor, con la versión que hemos decidido utilizar y las variantes que hemos observado.

En caso de los textos de Stanisław Ignacy Witkiewicz utilizados por Kantor en sus montajes, los traductores, investigadores y críticos se han basado en diversas versiones. En la presente tesis se usan los siguientes títulos: *La sepia* (*Mątwa*, 1956); *La casa de campo* (*W małym dworku*, 1961); *El loco y la monja* (*Wariat i zakonnica*, 1963); *La gallina acuática* (*Kurka wodna*, 1967); y *Dandis y antiguallas* (*Nadobnisie i koczkodany*, 1973). No obstante, en la literatura sobre las representaciones de Cricot 2 se utilizan unas traducciones de los títulos cada vez distintas que se refieren a los espectáculos producidos hasta 1973, con la excepción de *El loco y la monja*.

- *La sepia* frecuentemente aparece como *El pulpo* (Kantor, 1984; García Fernández, 2015; Rosenzvaig, 1995; Rosenzvaig, 2008); o *El calamar* (Oliva y Torres Monreal, 2008: 419).
- *La casa de campo* cuenta con múltiples variantes: *En la pequeña finca* (Kantor, 1984; Rosenzvaig, 1995; Rosenzvaig, 2008); *En una pequeña casa de campo* (Kantor, 2010b); *En la pequeña mansión* (López Antuñano, 2015); *En la pequeña propiedad* (Musiał, 2002).
- *La gallina acuática* se describe también como *La gallina de agua* (Kantor, 1984; Vélez-Sainz, 2015) o como *La polla de agua* (Musiał, 2002), que es el nombre común de esta especie de ave (*Gallinula chloropus*).
- Para *Dandis y antiguallas*, finalmente, existe una gran variedad de rótulos: *Las graciosas y las monas* (Rosenzvaig, 1995; Rosenzvaig, 2008); *Las monas y las mononas* (Miklaszewski, 2001); *Monas y monos* (Musiał, 2002); *Dandis y petimetres* (Izquierdo López, 2013); *Los hermosos y los macacos* (López Antuñano, 2015).

También los espectáculos de la etapa del Teatro de la Muerte aparecieron en español bajo diferentes títulos. En la presente tesis hemos optado por *La clase muerta* (*Umarła klasa*, 1975); *Wielopole, Wielopole* (1980); *¡Que revienten los artistas!* (*Niech szczerą artyści*, 1985); *Jamás volveré aquí* (*Nigdy tu już nie powrócę*, 1988); y *Hoy es*

mi cumpleaños (*Dziś są moje urodziny*, 1991). Pero no son las únicas versiones de los títulos de estos montajes kantorianos, como señalamos a continuación.

- *¡Que revienten los artistas!* en una ocasión aparece como *¡Que la palmen los artistas!* (Chevrier, 2013).
- *Jamás volveré aquí* tiene tres variantes más: *Ya nunca volveré* (Rosenzvaig, 1995; Rosenzvaig, 2008); *Aquí no vuelvo jamás* (Rosenzvaig, 1995; Rosenzvaig, 2008) y *No volveré jamás* (López Antuñano, 2015).
- *Hoy es mi cumpleaños*, a causa de la traducción literal del francés, se puede encontrar como *Hoy es mi aniversario* (Benach, 1990c; López Antuñano, 2015).

Durante la lectura de los materiales hemos observado, asimismo, múltiples erratas, sobre todo, en los nombres propios polacos de los miembros de la compañía Cricot 2, de los dramaturgos e incluso en el del propio Tadeusz Kantor. Todas esas faltas de tipografía han sido corregidas, tanto en la bibliografía como en el cuerpo de los fragmentos citados, con el objetivo de facilitar la lectura, dado que pueden inducir a errores.

La bibliografía consultada es, en su mayoría, en español y polaco, aunque también se han utilizado materiales en inglés, francés, italiano y catalán. Las traducciones de todas las citas provenientes de las referencias bibliográficas en estas lenguas, excepto cuando se indique lo contrario, son nuestras.

La obra de Tadeusz Kantor¹

Los orígenes del teatro de Tadeusz Kantor

La fascinación por el teatro en Tadeusz Kantor es muy temprana y tiene su primera expresión durante sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. Su primera puesta en escena, claramente inspirada en el movimiento Bauhaus, fue una función única de *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck que data de 1938², de la que desgraciadamente no se conservan fotografías ni otros documentos originales. Kantor intentó recuperar el espíritu de aquel montaje en el *cricotage*³ titulado *Macchina dell'amore e della morte*, presentado en 1987 en la inauguración del Festival Documenta de Kassel (Alemania), y trasluce también en sus comentarios y dibujos realizados a partir de los años setenta.

Los más claros precedentes de la dramaturgia espectacular kantoriana se remontan, sin embargo, a la Segunda Guerra Mundial cuando su dedicación al teatro empezó a cobrar importancia. En el seno del clandestino teatro experimental, llamado también *Teatro Clandestino Independiente*, se realizaron dos estrenos: el de *Balladyna* de Juliusz Słowacki (1943) y el de *El retorno de Ulises* de Stanisław Wyspiański (1944). Ambas obras están muy arraigadas en la cultura polaca – en el romanticismo y en el modernismo – y en los tiempos de la ocupación nazi tuvieron como objetivo oponerse a la dura realidad bélica. “A causa de la escasez de materiales y la pobreza

¹ Cfr. Nawrot, Julia (2018). “Dramaturgia espectacular. Enfoque teórico de Tadeusz Kantor”. Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica, 27 (2018), pp. 835-856. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.19107>

² Como señala Krzysztof Pleśniarowicz: “*La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck es la primera obra teatral de Kantor representada en el Efímero Teatro de Marionetas, en la sede de Bratniak (una organización de ayuda estudiantil – NdT) de la Academia de Bellas Artes, en 1938 –o, como intentó averiguar Józef Chrobak, en la primera mitad de 1937–. Fue testimonio de la doble fascinación artística de Kantor: de las ideas de la vanguardia y del simbolismo (esta dualidad marcó también las obras de madurez del artista)” (Kantor, 2005a: 575).

³ *Cricotage* es un espectáculo corto cuyo nombre proviene del nombre de la compañía: Cricot 2. Por primera vez Kantor lo utilizó en 1965 como título de un *happening* y posteriormente lo utilizaba de forma genérica para designar formas teatrales breves, un tipo de acción derivada de la experiencia del Teatro Cricot 2 y su método de trabajar (por Halczak, 2000).

generalizada, propia de los tiempos de guerra [se utilizaron] objetos cotidianos provenientes de la realidad vital del momento [...] sacados de la basura, precursores de los elementos de la realidad del mas ínfimo rango que Kantor usará más adelante” (Nawrot, 2015b: 213). Pero no fue el único rasgo retomado en los espectáculos de Cricot 2. Es significativo que ambas puestas en escena de esa época iban precedidas de un amplio trabajo de preparación teórica: es decir, reuniones y conversaciones de los artistas que participaron en aquellos proyectos. Como dice el propio Kantor:

El resultado final fue fruto de varias deliberaciones teóricas, discusiones, reflexiones puestas por escrito. Cito algunas de ellas: El teatro no es un aparato para la reproducción de la literatura.

El teatro es un arte autonómico.

Todos los elementos del teatro deben adquirir una autonomía completa, es decir, un grado de expresión tal que se conviertan en un valor independiente, para sí mismos.

Elementos del teatro: actor, es decir, un organismo vivo en movimiento físico, emocional, psicológico – forma – color – luz – sonido – movimiento – elemento de significado de tipo filosófico, político, psicológico, religioso – todos estos elementos en el momento que salgan de las relaciones de su lógica vital y existencia naturalista, se libran, adquiriendo gran energía y expresividad – se convierten en formas.

El texto no es una forma, sino algo que une todos los elementos del teatro.

La dualidad: escena-público lleva a la caída y crisis del teatro.

Muy importante: crear la impresión de que *el público está en el escenario* (y no al revés, o mezclados).

Crear tales situaciones y circunstancias que el desarrollo de los hechos en la escena pareciera imprevisto, como si se creara en este mismo momento. Crear tales circunstancias que la situación siguiente fuera una sorpresa o un choque.

[...]

No se debe partir del texto, se debe llegar a él.

La creación de una realidad escénica autonómica (no en contradicción con el texto) requiere una gran concentración e imaginación. Porque esta es la creación auténtica (Kantor, 2000: 59-61).

Como vemos, ya en los años cuarenta, a principios de su camino teatral, Kantor pensaba en la teoría teatral a partir de la cual construiría después sus espectáculos. Su desarrollo estético fue un proceso complejo, y sólo conociendo la perspectiva teórica de su trabajo podemos entender plenamente sus puestas en escena.

Teatro Cricot 2

“La evolución del arte no depende únicamente de los aspectos formales sino que es, sobre todo, un movimiento permanente de pensamientos e ideas” (Kantor, 2010b: 93). Tadeusz Kantor siempre subrayaba la importancia del comentario –en forma de ensayo, notas, apuntes o manifiestos explícitos– de toda su actividad artística: fuese pintura, instalaciones, *happenings* o teatro. En el campo del arte escénico la reflexión teórica estaba muy presente, ya que el artista investigó incansablemente y, como dijimos en otra ocasión (Nawrot, 2015b), cada espectáculo fue una especie de manifiesto artístico. Kantor insistía en que el teatro debería “descubrir su propia materia, su energía y sus medios de expresión” (2005a: 156), y no limitarse a transmitir la literatura. Para él, el teatro no era un medio de reproducción de textos literarios, sino un espacio libre e independiente, donde el texto dramático previo o texto en general era sólo uno de los elementos que confluían en la totalidad del espectáculo. Asimismo, era importante que el teatro se nutriera del Arte (con mayúsculas), de sus ideas y tendencias.

Por ese motivo, en la compañía de teatro Cricot 2, que Tadeusz Kantor fundó en el año 1955 junto con Maria Jarema y Kazimierz Mikulski, tuvieron cabida artistas de diversa proveniencia: actores, pintores, poetas o músicos. Todos ellos tenían inquietudes que se salían de sus respectivos campos de interés, y proponían nuevas ideas que traspasaban los tradicionales límites del Arte. En palabras del propio Kantor (2005a: 156): entre todos “estaban intentando crear una nueva situación en el Arte”, y el teatro resultó ser un espacio propicio en el cual estas ideas pudieron entrar en interacción directa.

La manera de trabajar del Teatro Cricot 2 resulta sin duda peculiar, dado que ya desde su inicio se rechazaron los conceptos de estreno y repertorio, siendo sustituidos por el concepto de etapa. De esa forma Kantor se desvinculaba del teatro convencional,

burgués, que a sus ojos se había convertido en una fábrica de espectáculos producidos en cadena con el objetivo de llenar la temporada.

El Teatro Cricot 2 socavaba constantemente esos principios universales de una organización aparente, que en realidad no tiene en cuenta las leyes del proceso creativo y de la imaginación. La estructura del teatro Cricot 2 asume que el trabajo en el teatro tiene que ser *creativo*. Suprime la rigurosa *división* artificial entre el *trabajo* y el *resultado*, entre los *ensayos* y el *espectáculo*.

Esta división tan arraigada que es muy difícil imaginarse otra, y por ello se cree que es la *única y natural*, es en realidad *contraria* al arte y la creación.

Independientemente de la especificidad del teatro, la creación siempre y en cada campo consiste sobre todo en el descubrimiento de “*lo nuevo*” y de “*lo imposible*”, en una revolución.

Existe totalmente en tiempo y en espacio.

Esta división espacio-temporal fija y artificial:

trabajo – resultado,

ensayos – espectáculo,

sala de ensayos – escenario

elimina la creación de manera inexorable (Kantor, 2005a: 160).

Kantor encontró la verdadera libertad del proceso creativo en el hecho de disponer de todo el tiempo necesario para cada uno de los proyectos teatrales que quería desarrollar. Más de un cuarto de siglo después de su muerte en diciembre de 1990 –y la posterior disolución de Cricot 2– contamos con una distancia suficiente que nos permite tener una visión del conjunto de su obra dividida en varias etapas. Etapas que fueron condicionadas por el continuo “movimiento de ideas” (Kantor, 2005a: 126), y que a su vez se dividían en un período de creación y uno de explotación del espectáculo resultante.

El período de creación consistía en la búsqueda de nuevas formas de expresión y de nuevos contenidos. Se partía de elementos bastante vagos, incluso de intuiciones o presentimientos, o simplemente de la negación de lo ya conocido. A través de un largo tiempo de profunda investigación interdisciplinar, y de discusiones teóricas, se llegaba a

tomar conciencia de los nuevos significados, “de conocer y aprender nuevas leyes y normas de actuación” (Kantor, 2005a: 157). Este lento trabajo de preparación siempre se hacía de forma independiente de cualquier texto dramático: Kantor defendía la necesidad de crear un ámbito escénico lo suficientemente fuerte como para que el encuentro con una obra dramática –al fin y al cabo, un sistema extraño– no causara daños en el sistema construido, sino que pudiera ser incorporado en él. Este período de trabajo duraba más o menos un año, y después llegaba el momento del estreno y de explotación del espectáculo.

Para el Teatro Cricot 2 este espacio de tiempo durante el cual mostraban ante el público el fruto de sus búsquedas no era menos importante que la investigación teatral en sí. En ningún caso se producía una ruptura o cesura con el proceso anterior, puesto que en realidad no se ponía en escena un producto finalizado, en el sentido de acabado y rígido, sino que se trataba más bien de una evolución continua. En el espectáculo presentado a menudo se introducían cambios, como consecuencia de dos fenómenos significativos acaecidos durante el período de explotación. Por un lado, se producía una lenta impregnación de la obra por la sensibilidad del público, lo que llevaba a modificar ciertos elementos con el objetivo de conseguir una mejor sinergia con el espectador. Por otro, sin embargo, la fuerza de acción se debilitaba paulatinamente a causa del agotamiento de los medios de expresión utilizados. Los elementos que, en su momento, habían surgido como novedosos y reveladores, se volvían ordinarios, lo que a su vez llevaba a la necesidad de investigar en nuevos terrenos artísticos. Este período de desarrollo y posterior declive duraba en general entre dos y cuatro años, al cabo de los cuales se producía una nueva revolución y empezaba una nueva etapa.

Teatro autónomo

En mayo de 1956 se presenta al público cracoviano el primer montaje del Teatro Cricot 2, *La sepia*: una obra basada en el texto dramático del mismo título de Stanisław Ignacy Witkiewicz. En sus apuntes, donde comenta el proceso de construcción de este espectáculo, Kantor (2005a: 140-142) describe de forma muy detallada el complejo trabajo de hermenéutica de la obra que había realizado. Estamos ante un texto de

contenido absurdo y antinaturalista, en cuyas didascalias, sin embargo, se describe de forma muy minuciosa y realista los rasgos de los personajes (su apariencia externa y su vestuario) y del espacio escénico. Esta paradoja inicial lleva a Kantor a pensar que se trata de un juego carnavalesco de disfrazarse con el objetivo de confundir al espectador, que Witkiewicz proponía al estilo de la *commedia dell'arte*. Un procedimiento perteneciente a una vanguardia histórica que él se niega a adoptar en su espectáculo, considerándolo una idea anticuada y sin la fuerza suficiente para hacer de soporte al potente texto dramático. Kantor argumenta que la realidad literaria de la obra es muy distinta de su realidad física en el escenario, lo que requiere otros medios de expresión.

De ahí que en la construcción de *La sepia* se utilizaran motivos, temas o algunas de las escenas del drama de Witkiewicz, cuestionando al mismo tiempo el significado y la posición de los personajes frente a los elementos materiales y visuales. La no-reproducción y la no-interpretación del texto literario trasladaban la obra dramática a otra dimensión. En este primer espectáculo de Cricot 2 se rompía con la idea del teatro tradicional contraponiéndole la del teatro autónomo. En su primera etapa de trabajo, la compañía abogaba por el carácter independiente del teatro, no subyugado a la literatura. No se trataba de una representación o una puesta en escena de un texto dramático, sino de una nueva creación compuesta de varios elementos. Como explicó el mismo Kantor:

Esos elementos son:

el ENTORNO (*environnement*),

los OBJETOS,

el ACTOR

y sus propiedades únicas:

- la dinámica,

- la alta capacidad de cambios psíquicos y emocionales,

- la propiedad de reflejo, de reacción en los matices infinitamente pequeños,

las ACCIONES,

las SITUACIONES,

incidencias, acontecimientos.

Estos elementos podrían influir en el cambio del texto, la fábula o la acción – *si* *tuvieran la función de explicar, comentar e ilustrar.*

Como no la tienen – porque esa es mi premisa – no son capaces de

cambiar nada.

Tan sólo crean un sistema de relaciones (Kantor, 2000: 152).

En el teatro autónomo, el espectáculo es un sistema de signos interconectados, donde cada uno de los elementos posee su propia autonomía en un escenario despojado de todo tipo de ilusión. Lo que cuenta es la realidad del espectáculo, que no es la realidad objetiva o absoluta, sino la realidad de la puesta en escena. En esta primera etapa del Teatro Cricot 2 se utilizaron ya elementos que serían característicos en toda la obra teatral de Tadeusz Kantor: en *La sepia* los actores se mueven en el escenario como si fueran maniqués, en cambio en el *Circo*, la segunda producción perteneciente al teatro autónomo, aparece la técnica de emballage que consiste en envolver con telas a los actores o a los objetos, quitándoles la forma y la utilidad propia de su naturaleza.

El caso del *Circo*, presentado a principios del año 1957, es curioso, ya que se trata de un drama escrito por el pintor Kazimierz Mikulski, uno de los cofundadores de Cricot 2. Es la única ocasión en la que Kantor utiliza una obra que no es de Witkiewicz, cuyos textos se convertirían en su principal referencia, lo que explicó en una entrevista con Zbigniew Taranienko (2015: 39) realizada en 1973:

Z.T. ¿Por qué utiliza Usted tan a menudo los textos de Witkiewicz?

T.K. Sobre todo, toda la obra de Witkacy⁴ me resulta cercana. Y una cosa más: nosotros no hacemos teatro de repertorio. Es una especie de programa. Antes tenía varias ideas... [...] Pero en algún sentido represento a Witkacy con un objetivo: escogiendo a un solo autor destruyo de alguna forma la idea del teatro de repertorio. Si en este teatro tenemos a un solo autor, quiere decir que este teatro no es una herramienta de divulgación de la literatura en el amplio abanico de posibilidades...

Z.T. Sus obras son además buena materia prima para distintas formas teatrales...

T.K. Hasta el momento – sí. Pero no sé qué ocurrirá más tarde. De todas formas lo estoy haciendo deliberadamente. Hemos creado un teatro anti-repertorio, también subrayando que el teatro es una actividad autónoma y no tiene nada que ver con la literatura. Sólo con uno de sus elementos o con una persona. Existe un motivo (Taranienko, 2015: 39).

⁴ Witkacy es el sobrenombre de Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Teatro *informel*

El inicio de la década de los sesenta coincide, para Cricot 2, con la etapa del teatro *informel*, cuyo nombre en francés significa “sin forma”, desestructurado, desarticulado. La investigación y teoría teatrales de Tadeusz Kantor estaban precedidas por una búsqueda profunda por medio de la pintura⁵. Allí el artista descubre el estado elemental de la realidad: *la materia*, su fuerza, sus cualidades de continuidad, fugacidad o densidad. Y en el campo teatral busca abarcar y captar la materia que “no se rige por las leyes de construcción, es cambiante y fluida, inacabada; se contrapone a la forma, que es limitada y completa, que no se somete a cambios, es acabada” (Kantor, 2010: 40).

Kantor oponía el art *informel* (en español: informalismo) al surrealismo:

Si en el surrealismo la imaginación era ese factor que creaba la realidad alucinatoria, y el acto de pintar, simplificando, era tan sólo la reproducción, en este arte la imaginación entra en el medio del proceso de creación, está en alerta permanente, ansiosa, respondiendo en seguida a lo que viene de fuera. La realidad del cuadro no está lista. Está en crecimiento. No se puede prever el epílogo. [...] Es la confrontación de la imaginación humana con la realidad del mundo (Kantor, 2000: 180).

Según el director polaco, la obra de arte nunca está cerrada, se sale de los límites previstos, se expande en todas las direcciones, jugando con lo imprevisto e interviniendo en la realidad y en la vida. Y fue en el ámbito teatral donde encontró el gran abanico de posibilidades de la exploración de la materia. “El TEATRO Cricot 2, en los años sesenta, creó la primera manifestación plena del teatro *informel*, con el mismo grado de radicalismo que en la pintura” (Kantor, 2005a: 182). En esta etapa se utilizó de nuevo la obra dramática de Witkiewicz y la presentación de *La casa de campo* ante el público tuvo lugar por primera vez en enero de 1961.

La llegada al descubrimiento de los conceptos o definiciones del arte informal en el teatro (Kantor, 2010: 40-44): la materia, sus diferentes tipos y formas de tratarla, la

⁵ Kantor era un artista completo, director de teatro, escenógrafo y pintor, y en su obra todas las disciplinas estaban interconectadas, de ahí que las búsquedas realizadas en uno de los ámbitos artísticos influían en los demás campos.

espontaneidad en las acciones, la actividad, los estados emocionales y los diversos comportamientos, etc., fue un proceso lento. Había que conquistar un terreno muy complicado y, hasta el momento, completamente desconocido para el teatro. Una especie de punto de partida para la construcción del espectáculo, lo que Kantor llamaba *l'objet trouvé*, fue un objeto, en concreto un armario, que “se convirtió en el único espacio escénico, es decir, en el mundo entero” (2005a: 192). La acción de *La casa de campo* se desarrollaba alrededor, dentro y encima de este objeto, traspasando los límites del sentimiento del ridículo, liberándose de las convenciones sociales y artísticas. Se evocaba el lado quizás más vergonzoso del teatro: el circo como un espacio despojado de prestigio y dignidad. Los personajes se mostraban ineficaces, dominados por la materia, al mismo tiempo daban asco y despertaban compasión.

A través del TEATRO *informel*,
realizo de forma práctica mi idea de la REALIDAD
DEL MÁS ÍNFIMO RANGO, utilizo el método de la DESTRUCCIÓN,
el método del AZAR (en su plenitud),
opero con mi definición del OBJETO POBRE
y el LUGAR POBRE (Kantor, 2005a: 222).

Todas éstas son unas constantes del arte kantoriano que iban tomando forma a lo largo de todo su amplio período de creación y evolución del Teatro Cricot 2.

Teatro cero

En 1963, tan sólo dos años después del estreno de *La casa de campo*, Kantor dirige *El loco y la monja*. Este espectáculo materializa las ideas de una nueva etapa llamada teatro cero, recogidas también en un manifiesto titulado *Teatro autónomo*, con el subtítulo de [*Manifiesto del teatro cero*]. Como vemos, los conceptos básicos del arte kantoriano permanecen y la evolución de la teoría teatral es un proceso fluido. El director polaco utiliza su experiencia para construir cosas nuevas sobre los mismos fundamentos a los que es fiel, *i.e.* aboga por la realidad independiente del hecho teatral, y habiendo descubierto en el teatro *informel* la materia pura, decide llevar los valores de

significado de los elementos constituyentes del teatro hacia lo más bajo, en un movimiento de descenso. “El proceso de creación se convierte en la realización de lo imposible. El teatro que llamo ‘cero’ –dice Kantor– no parte de ‘cero’. Su esencia es el proceso mismo hacia el vacío y hacia las ‘proximidades de cero’” (2010b: 66).

Este movimiento hacia abajo tiene como objetivo reavivar el proceso artístico, que con el tiempo se ha convertido en una convención, una repetición fácil de procedimientos reconocidos que gozan de cierto prestigio. Se trata de recuperar la frescura del acto creativo. El artista (Kantor, 2005a: 228-229) contrapone el arte ya automatizado a lo que, según él, es su esencia: el estado incierto, volátil, mudable como la vida misma. Ante una obra de esas características cambia también la percepción del espectador, que pasa de ser analítica y simplemente contemplativa, a una especie de coexistencia fluida y casi activa entre el público y los actores, todos ellos en el campo de la realidad del espectáculo. “Reducir a cero / en la práctica vital / significa negar y destruir” (Kantor, 2005a: 242). “¡Ése es el proceso de DESINTEGRACIÓN DE LA ILUSIÓN y la única oportunidad de reencontrarse con la REALIDAD!” (Kantor, 2010b: 66).

En el [*Manifiesto del teatro cero*] se retoman los postulados del teatro autónomo: del espectáculo que no es una explicación, ni una interpretación, ni tampoco una equivalencia escénica de la obra dramática. La finalidad última es romper con la cáscara del texto en una atmósfera de escándalo, que provoca una reacción fuerte del espectador. En *El loco y la monja* no se representa, sino que se comenta y se contesta el drama de Witkiewicz. Los papeles no están adscritos a los actores, que algunas veces los abandonan para retomarlos en otro momento de la acción escénica. En palabras de Kantor, el espectáculo es “un molino que muele el texto” (2005a: 240). Y que muele también a los mismos actores.

El escenario de dimensiones muy reducidas (una especie de tarima de madera) está en su mayor parte ocupado por una máquina compuesta de sillas plegables, amontonadas y unidas por un sistema de cuerdas y ganchos. Una máquina que tiene vida propia y que se mueve de manera imprevista y muy ruidosa, obligando a los actores a luchar por su espacio y por la posibilidad de realizar sus papeles. “Los actores están humillados, echados 'fuera'. Actúan como 'a pesar de': de forma ilegal e

ilícita”, subraya Kantor (2005a: 251). El sentido de las palabras pronunciadas se reduce a los valores fonéticos, repetición o balbuceo, grito o intento de decirlo todo muy rápidamente, antes de que la máquina los anule, impidiendo su actuación. Las cosas se suceden dentro de la realidad del espectáculo, carecen de una lógica narrativa, y el contenido se diluye en estas proximidades del estado nulo.

Semejante aniquilación de los acontecimientos
su “anulación”,
su falta de peso,
su sumisión al juglar,
permite tensarlos
en la acción teatral pura,
el elemento⁶ mismo del teatro.
Manifestación más que el método (Kantor, 1987: 88).

Porque según Kantor (2005a: 225) es peligroso que un acto creativo se convierta en una norma, se fosilice, despojándose de todo riesgo. Ésta debe ser la condición principal de cada artista: trabajar en un permanente estado de inseguridad, de rebelión contra lo establecido, para mantener viva la imaginación.

Teatro-happening

Con creces cumple esta premisa *La gallina acuática*, que es el único espectáculo perteneciente a la etapa *teatro-happening*. Esta etapa es quizás la más problemática o incluso utópica. Ya su nombre es un oxímoron: el teatro presupone repetición y repertorio, y el *happening* es un acontecimiento único e irrepetible. Como explica Kantor en una entrevista con Zbigniew Taranienko (2015: 54-55) realizada en marzo de 1973:

Hice el *teatro-happening* consciente de que era una utopía ideológica, es decir, el teatro podría ser un *happening*, *primo*, si no hubiera un texto literario, esa realidad artística o estética [...] y *secondo*, si ese teatro se hiciera una sola vez. Porque el

⁶ En el sentido de principio o esencia (NdA).

happening es un acontecimiento que puede ocurrir solo una sola vez. El *happening* es una especie de estructura en la que tiene cabida bien la realidad encontrada, *objet trouvé*, bien la [realidad] existente, es decir, un *happening* se hace de lo que encontramos en un espacio. [...] En el momento en que hay cualquier elemento construido, ya deja de ser *happening* – éste es el principio. [...] Sabía que era una utopía. Para mí fue un intento... (Taranienko, 2015: 54-55)

El punto de partida para *La gallina acuática* no era tanto el texto de Witkiewicz, como la idea del viaje y los problemas, situaciones, acontecimientos y metáforas con ella relacionadas. Este concepto surgió del descubrimiento de la figura del vagabundo, un indigente que llevaba todas sus pertenencias en bolsos y bultos. Las acciones y los objetos presentados en el escenario, privados de su utilidad cotidiana, gratuitos, están confrontados con la realidad vital. El teatro-*happening*, llamado por Kantor también teatro de los acontecimientos⁷, muestra la crisis de la forma, la desenmascara y destruye. El actor, por su parte, es simplemente “una imagen desnuda del ser humano, expuesta a la vista del público” (Kantor, 2005a: 387).

En esta etapa de investigación teatral el artista polaco se opone abiertamente al método Stanislavski (sin nombrarlo) de construcción del papel, subrayando que el actor no debe crear un personaje, ni tampoco imitarlo, sino que es sobre todo él mismo en su condición de actor, con su predisposición y su propio destino. El actor tomaba el papel, siendo consciente en todo momento de su verdadera situación. Su no-actuación estaba facilitada por la separación del contenido del texto dramático (o la acción del texto) de la actividad de los actores (o la acción de la escena). Kantor veía la necesidad de crear dos acciones paralelas, independientes, que juntas conformaran el espectáculo.

También en el teatro-*happening* la no-actuación estaba condicionada por la organización del espacio escénico, que limitaba la posibilidad de movimiento del actor. En caso de *La gallina acuática* el espacio fue reducido por la recreación del espacio de una cafetería real: los actores tenían que moverse entre las mesas y los espectadores. Además, el espacio estaba compartido con camareros reales que atendían las mesas y servían bebidas, preguntando al mismo tiempo si “¿Eso ya ha empezado?”. En paralelo a la realización de sus personajes, los actores entraban en el espacio escénico y pedían

⁷ *happening* significa literalmente “lo que acontece”.

café o se centraban en actividades ordinarias, no relacionadas con la acción principal del espectáculo (por ejemplo, llamar por teléfono o utilizar de una máquina de coser). Esas acciones eran trasplantadas por Kantor directamente de sus *happenings* anteriores, que por su repetición insistente durante un tiempo prolongado eran llevadas al absurdo, rompiendo con la unidad del espectáculo.

Podemos decir que Kantor utilizaba la forma de *happening* como una convención que de manera muy consciente introdujo en el ámbito del espectáculo teatral. *La gallina acuática* tomó del arte de *happening* su apertura formal, su irrepetibilidad, asemantividad, falta de una trama o narración lógica, apertura a lo casual, asociaciones sueltas y la participación del público. Todo ello bajo una atenta mirada del director, presente en el escenario, entre sus actores, aunque sin participar directamente en la acción. En este espectáculo, sin embargo, la interferencia de Kantor era limitada y se podía explicar por la tradición de la participación del autor-artista en el acontecimiento que organizaba.

La acción de la escena era una variación plástica de la acción del texto, no su oposición radical. Pero debemos recordar que los contenidos más importantes del teatro de Kantor no se transmitían a través de la palabra, sino a través de la dramaturgia visual, lo que permitía su recepción también fuera de Polonia, por un público que a menudo reaccionaba con gran entusiasmo a pesar de la barrera/incomprensión lingüística. De hecho, *La gallina acuática* lanzó al Teatro Cricot 2 a la arena internacional, y fue presentado en Italia, Francia y en Escocia, donde en el Festival de Edimburgo logró un sonado éxito en la edición del año 1972.

Teatro imposible

En 1973, el siguiente montaje de la compañía ganó el Premio Scotsman en el mismo Festival. *Dandis y antiguallas* fue el último espectáculo en el que Kantor utilizó un texto dramático previo –de nuevo de Stanisław Ignacy Witkiewicz–, y la puesta en escena fue el resultado de las reflexiones teóricas enmarcadas en el llamado *teatro*

imposible. En esta etapa⁸ se reivindicaba la inutilidad del teatro, como una acción sin objetivo delimitado. La existencia injustificada de la obra artística, sin un propósito razonable en un mundo racional, había llevado a buscarle siempre una coartada: servir, dar testimonio, conocer la realidad, ser modelo de algo o ser un objeto de consumo (Kantor, 2005a: 453-454). Y contra ello se rebeló Kantor en el *Manifiesto 1970*, subrayando que “¡LA FINALIDAD NO ES INHERENTE / AL ACTO DE CREACIÓN NI A LA OBRA DE ARTE!” (Kantor, 2010: 87). Se trata de tener una actitud de contestación permanente, con el fin de mantener la conciencia artística alerta.

El Arte
es sobre todo
una manifestación
y acción espiritual del hombre
su máxima función
mental
y espiritual (Kantor, 2000: 588).

Destaca aquí la importancia del proceso creativo en oposición al producto final de este proceso. Pero no se trata de mostrar lo que normalmente no está a la vista del espectador, sino de una nueva forma de proceder artístico. En el *teatro imposible* se persigue una conducta desinteresada, inútil, el proceso creativo se convierte en el único objetivo. Esta actitud, inviable en la vida, es posible en el teatro que usa lo real como material de construcción. No se busca representar una realidad externa. El último fin de su manipulación es aislar cada uno de los elementos y dotarles de una autonomía que les permita funcionar de forma independiente dentro de un espectáculo.

También el actor se despoja de sus habilidades de interpretación, se libera de la necesidad de expresar nada. Las situaciones escénicas se construyen alrededor de la figura del artista cuya atención se concentra en el objeto utilizado, lo acecha,

⁸ Entre las etapas del *teatro-happening* y del *teatro imposible* Tadeusz Kantor preparó dos espectáculos: en 1970 se estrenaron en París *Les cordonniers* de Witkiewicz, realizados con actores franceses junto con Quartier Malakoff; y en 1974, en Cracovia, se repuso *Balladyna* de Słowacki, aunque en esta ocasión a Kantor fue encargada la concepción de la puesta en escena, mientras que la obra fue dirigida por Mieczysław Górkiewicz. En 1987 Kantor (2005a: 489-491) escribió un comentario, desvinculando estas dos obras de su compañía Cricot 2, alegando que se habían montado en una atmósfera no-artística de teatros profesionales y que no formaban parte del desarrollo de su teatro.

intensificando su relación con él y creando un valor propio a raíz de esa relación (Kantor, 2005a: 552).

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.
[...]
Cumplen una importante condición
como prototipos del nuevo actor (Kantor, 2010: 113-114).

Al mismo tiempo se cuestiona el lugar artístico, que habitualmente incita al espectador a sumergirse en la ilusión. La actuación entre lo real y lo ficticio implica un compromiso del actor, la anexión del azar y de lo *imposible*, la búsqueda de un espacio entre la ilusión y la realidad.

Teatro de la Muerte

Hasta aquí hemos visto que en dos décadas desde la fundación del Cricot 2, es decir, entre los años 1955 y 1975, hubo cinco etapas de búsqueda empírica y reflexión teórica. ¿Cinco etapas son mucho o poco? ¿Y por qué tan sólo seis espectáculos? Permitamos que nos conteste el propio artista:

No quiero decir que ese a menudo largo período no se podría llenar con un repertorio de un número de 'obras' siguiendo la convención desarrollada por el primer espectáculo.

Quizás de esa forma evitaríamos la acusación de que el teatro Cricot 2 es un fenómeno efímero, con funcionamiento inconsistente debido a las largas pausas entre los 'estrenos'. Que yo no sea partidario de este sistema, tiene varios motivos:

– sobre todo, los conceptos del arte y del repertorio, al pertenecer al nivel de la literatura, ganarían peso, lo que destruiría el concepto del ámbito independiente del teatro;

– los períodos de explotación del espectáculo perderían el importante significado de la impregnación de la imaginación, del agotamiento de los medios de expresión, y finalmente, de la búsqueda de nuevos territorios de exploración; se convertirían en un funcionamiento normal, regular de teatro.

De esa forma desaparecería la idea misma del desarrollo (Kantor, 2000: 171).

El cambio de una etapa a otra no es brusco, aunque siempre bien delimitado. Observamos un fluido proceso de evolución de ideas. No obstante, en el año 1975 se produce una ruptura decisiva con las etapas precedentes: surge el llamado Teatro de la Muerte. En el manifiesto que escribió bajo el mismo título Kantor se ocupa de la presencia del maniquí en el teatro, polemizando abiertamente con los postulados de la supermarioneta de Edward Gordon Craig. Mantiene que los maniquíes deben compartir espacio con los actores vivos, a los que a veces incluso sustituyen y con los que pueden confundirse. Para el artista tienen un objetivo muy claro: “el maniquí en mi teatro ha de convertirse en el modelo a través del cual pasa un fuerte sentimiento de la muerte y de la condición de los muertos. Un modelo para el actor vivo” (Miklaszewski, 1992: 40).

El primer espectáculo de esta etapa, estrenado el mismo año del manifiesto, se titula *La clase muerta*. Logra un gran éxito internacional y se presenta en todo el mundo, de Edimburgo a Nueva York, de Italia a Japón. En varias ciudades las funciones se repiten y tienen muy buena acogida por parte del público y de la crítica, llenando siempre las salas y recibiendo varios premios. A pesar de ello, en Polonia el Teatro Cricot 2 no cuenta con el apoyo institucional y no consigue financiación para su nueva producción. De ahí que tiene que emigrar: la siguiente obra teatral de Kantor, *Wielopole, Wielopole*, nace en Florencia (Italia), en colaboración con el Comune di Firenze y el Teatro Regionale Toscano, y allí se estrena en el año 1980.

En este montaje se abandona por completo la utilización de textos dramáticos previos⁹, aunque no se niega al texto como tal. Ya no se interpretan discursos, sino ideas. Y sólo en el proceso de creación, durante los ensayos, estas ideas cobran vida y se visten con palabras. Éstas, pronunciadas por los personajes, contribuyen a la construcción del espectáculo y a menudo se convierten en un elemento crucial. En la etapa del *Teatro de la Muerte* estamos ante la expresión máxima de la dramaturgia espectacular a base de las reflexiones teóricas.

Para Kantor lo más importante era el equilibrio o el límite entre la ilusión y la realidad, y durante la puesta en escena tanto el actor como el espectador debían tener plena conciencia de ello. “Como guardián de este frágil equilibrio estaba el propio director, siempre presente en sus espectáculos, desempeñando diversos roles, nunca claramente determinados: director de escena, actor, mero observador... Indefinido pero indispensable” (Nawrot, 2015: 216). En el último espectáculo realizado, *Hoy es mi cumpleaños*, estrenado en Toulouse ya de forma póstuma (1991), la voz grabada de Kantor afirmaba:

Y de nuevo estoy en 'el escenario'.
Puede que esta 'costumbre' nunca
pueda ser por mí explicada claramente
ni a Ustedes ni a mí mismo.
Pero en realidad no en 'el escenario',
sino en el límite.
Delante de mí: el público –
Vosotros, Ustedes, es decir
(según mi vocabulario) –
la *Realidad*
detrás de mí – así llamado escenario,
en mi vocabulario sustituido por
palabras:
Ilusión, Ficción.

⁹ En *La clase muerta*, junto con los textos originales surgidos de los ensayos, en la partitura del espectáculo se utilizaron fragmentos del drama de Stanisław Ignacy Witkiewicz titulado *Tumor Mózgowicz* (Tumor Cerebróvich).

No me inclino
ni hacia uno,
ni hacia el otro lado.
Con inquietud miro
y me asomo
hacia uno
y hacia el otro,
hacia vosotros
y enseguida allí,
hacia aquella...
¡Maravilloso resumen
de mi teoría y de mi método! (Kantor 2005c: 251-252).

Esta última etapa se distingue de las precedentes también por el hecho de mantener los cinco espectáculos en activo. Desde el estreno de *La clase muerta* (1975), que dio a la compañía Cricot 2 el merecido reconocimiento mundial, se crearon cuatro obras: *Wielopole, Wielopole* (1980), *Qué revienten los artistas* (1985), *Jamás volveré aquí* (1988) y *Hoy es mi cumpleaños* (1991). Todas fueron presentadas a menudo de forma paralela en las numerosas giras a lo largo de los años ochenta del siglo XX. El Teatro de la Muerte fue el período de mayor duración, en el que se recogieron las ideas surgidas durante las etapas anteriores. En esa época, asimismo, Kantor decidió poner en orden sus reflexiones teóricas: repasó sus propios planteamientos sobre la creación artística y recopiló notas y comentarios que años más tarde se publicarían bajo la edición de Krzysztof Pleśniarowicz en la colección del Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor-Cricoteka.

Lecciones milanesas

La construcción de las obras en el marco del pensamiento crítico-teórico original de Kantor supuso una revisión de las grandes teorías teatrales y artísticas del siglo XX. Un ejemplo clave de cómo la teoría teatral de Tadeusz Kantor se intercalaba con la dramaturgia espectacular son las *Lecciones milanesas*: una serie de clases magistrales

pronunciadas por el artista en la *Scuola Elementare d'Arte Drammatica "Piccolo Teatro"* de Milán en 1986, recogidas posteriormente en forma de libro. Durante esos seminarios Kantor examinó las grandes corrientes de la vanguardia histórica (dadaísmo, abstracción, constructivismo o surrealismo) tanto en el ámbito de la pintura como en el del teatro, ofreciendo a los alumnos la interpretación de estos movimientos, así como ejemplos de su propia experiencia artística. Insistió en su sentido histórico y su todavía vigente importancia para el arte contemporáneo.

Al final de cada clase, tras un ejercicio de análisis teórico profundizado, tenía lugar un estudio práctico: los asistentes preparaban una acción escénica (por ejemplo *La inmovilidad del objeto* o *El hombre y su sombra*), que el artista polaco comentaba con todos los presentes. Es interesante notar que en una entrevista Kantor comparara el trabajo realizado en Milán con el trabajo en un taller de pintura, donde él como maestro proponía un tema, daba y explicaba un modelo, dejando un amplio espacio para que los discípulos llegaran por sí solos al resultado.

Este seminario teórico-práctico fue entonces al mismo tiempo un taller de teatro que culminó con la puesta en escena de un espectáculo-diploma de los asistentes titulado *Un matrimonio*, con un significativo subtítulo que recogía la teoría estudiada durante cuatro semanas: *alla maniera costruttivista e surrealista*. Según las palabras de Renato Palazzi (Kantor, 1991: 7-8), la idea original de trabajar con el tema de la boda surgió de los estudiantes, pero con el transcurso del tiempo se fue impregnando del estilo kantoriano. La ceremonia del matrimonio poco a poco se iba convirtiendo en la liturgia funeral, aparecían personajes procedentes de la memoria, el escenario se llenaba de objetos pobres y desgastados. Este proceso, sin embargo, no fue impuesto por Kantor: más bien los alumnos se iban contagiando de sus ideas, asimilando su pensamiento e imitando su método de trabajar. “Poco a poco los jóvenes pasaban de ser escolares a ser seguidores, ayudantes”, afirma Giovanni Raboni en la introducción a la recopilación impresa de las *Lecciones milanesas* (Kantor, 1991: 12). No obstante, en ningún momento el maestro intentó influir en sus elecciones. El espectáculo resultante debería mantenerse lo más cerca posible de las ideas originales y la espontaneidad de los estudiantes, pero sólidamente cimentado en el conocimiento teórico.

Lo que destaca es la gran coherencia de su crecimiento artístico: a pesar de los cambios realizados de una etapa a otra, es posible dibujar una línea de evolución lógica. La obra y la teoría teatral kantorianas nos llevan por el camino que habían trazado también otros revolucionarios del teatro en la segunda mitad del siglo XX. Fue un período de hervor artístico y el teatro trataba de encontrar respuestas a la realidad social, cultural y política del momento.

SECCIÓN PRIMERA

La presencia de Tadeusz Kantor en España

La presencia de Tadeusz Kantor en España se puede estudiar desde diferentes puntos de vista. Kantor es mundialmente conocido, sobre todo, como fundador y director de la compañía teatral Cricot 2, y el público español pudo conocer los cinco espectáculos del Teatro de la Muerte que desde 1981 hasta 1991 fueron presentados en diversos escenarios españoles. Pero el artista polaco no se dedicaba exclusivamente al teatro, sino que también era pintor, que además utilizaba la técnica del dibujo no sólo como expresión de sus pensamientos, sino también para crear bocetos de sus montajes teatrales o como comentario sobre la realidad más inmediata. Las obras plásticas de Kantor: cuadros, dibujos y varios objetos procedentes de sus espectáculos, fueron expuestos en las numerosas muestras, tanto monográficas como junto con otros artistas. Finalmente, Tadeusz Kantor fue también crítico y teórico de su propia obra, y sus numerosos ensayos llegaron a España a través de las traducciones, su publicación en forma de libros o de textos incluidos en diversas revistas y catálogos.

Pero la fama precedió a Tadeusz Kantor y el público español tuvo la primera noticia sobre su arte ya a mediados del año 1971, cuando *Primer Acto* se hizo eco del Festival Internacional de Teatro de Nancy celebrado entre abril y mayo de ese mismo año. La compañía Cricot 2, que en una de sus primeras giras extranjeras había llevado a Francia el espectáculo titulado *La gallina acuática*, impresionó mucho a los editores de la revista, lo que les llevó a incluirlo entre las seis compañías más interesantes del festival (Primer Acto, 1971: 17-50). De ahí que en el número 132 de *Primer Acto* se publicaran también cinco textos teóricos de Tadeusz Kantor, en los que no sólo se explicaba “¿Qué es el conjunto Cricot 2?” (Kantor, 1971e), sino también se dio a conocer de forma incipiente la filosofía teatral del artista polaco y su modo de trabajar con los actores.

1. Espectáculos de Cricot 2 presentados en España

Para analizar la recepción de los cinco espectáculos del Teatro de la Muerte presentados en España, hemos cotejado numerosas reseñas, notas de prensa y artículos aparecidos en las revistas especializadas en teatro. Para una mayor coherencia argumentativa, se ha hecho un estudio por espectáculos, teniendo en cuenta todos los lugares en los que cada uno de ellos fue representado. Los cinco capítulos, que conforman este apartado, tiene la misma estructura: empieza con las primeras noticias dedicadas a la obra estudiada que aparecieron en la prensa española, a menudo con mucha antelación respecto de la aparición de Cricot 2 en los escenarios españoles. A continuación se esboza un panorama de las funciones del espectáculo en cuestión en el territorio español, señalando su cronología exacta y los lugares donde fue representado. Para una mejor comprensión de su recepción y valoración del espectáculo, se hace una descripción del montaje, utilizando las grabaciones *estándar* editadas por la Cricoteka¹⁰. En esta parte se intercalan las citas de los críticos españoles, que aluden a varios elementos del contenido de la puesta en escena. Finalmente, se recogen las opiniones de los críticos que valoran la obra analizada, así como los testimonios de la recepción del público profesional y aficionado.

1.1. *Wielopole, Wielopole*

Wielopole, Wielopole fue el primer espectáculo de Tadeusz Kantor que se presentó en España. El espectáculo, cuyo estreno tuvo lugar en Florencia el 23 de junio de 1980,

¹⁰ Muy pocas funciones de los espectáculos de Kantor presentados en España fueron registradas. En el Centro de Documentación Teatral están disponibles las grabaciones de *Wielopole, Wielopole* en el Teatro Principal de Valencia en marzo de 1983 (signatura VID-451); *La clase muerta* en el Teatro María Guerrero de Madrid el día 30 de marzo de 1983 (signatura VID-275); *¡Que revienten los artistas!* en la Sala Olimpia de Madrid el día 7 de marzo de 1986 (signatura VID-570); y *Jamás volveré aquí* en el Teatro Albéniz de Madrid el día 2 de marzo de 1989 (signatura VID-670).

bajo el patrocinio del *Teatro Regionale Toscano* y el Ayuntamiento de Florencia emprendió una gira mundial.

Las primeras menciones sobre *Wielopole, Wielopole* en España llegaron de la mano de los críticos españoles que tuvieron la ocasión de asistir al V Festival Internacional de Teatro de Caracas en verano de 1981. La noticia sobre la presentación y la recepción del segundo montaje del Teatro de la Muerte kantoriano se publicó en la prensa española. En las páginas de *ABC*, David Cuevas señaló que la presencia de Kantor fue muy aclamada en Caracas, siendo Cricot 2 la “invitada de honor [...] con un espectáculo llamado a ser la estrella del festival” (Cuevas, 1981: 62). Tras la clausura del mismo, *El País* publicó una nota procedente de la agencia Efe, en la que se comenta que “la obra polaca [...] superó las expectativas del público, que, puesto en pie, ovacionó durante diez minutos al conjunto” (Efe, 1981). De hecho, a petición expresa de los espectadores, *Wielopole, Wielopole* se volvió a representar fuera de la programación oficial del festival (Efe, 1981).

A finales de agosto de 1981, Moisés Pérez Coterillo, crítico teatral y fundador de la revista *Pipirijaina*, publicó en el diario *ABC* un dossier dedicado al Festival Internacional de Teatro de Caracas, compuesto por una serie de textos de su autoría, ilustrados con fotografías de algunos de los espectáculos. El crítico no tiene dudas de que “la gran fiesta teatral tuvo una estrella: Polonia” (Pérez Coterillo, 1981: 79). *Wielopole, Wielopole* tuvo muy buena acogida en la capital venezolana, donde “levantó asombro y la admiración unánimes” (Pérez Coterillo, 1981: 79). Fue un acontecimiento importante, también para el reconocimiento de la compañía Cricot 2 en el ámbito hispanohablante, dado que el Festival Internacional de Caracas, celebrado de forma bianual desde 1973 era “el gran escenario del mundo” (Cuevas, 1981: 62) donde los grupos de los cinco continentes podían enseñar su arte teatral.

El prestigio del festival venezolano y su presencia en la prensa española llevó a los críticos a reflexionar sobre la situación del teatro español en los albores de los años ochenta del siglo XX. En un breve pero denso párrafo, Pérez Coterillo comenta la realidad teatral:

No se celebra en España más que un festival internacional de teatro, de características poco comparables al de Caracas – a pesar del interés – la pasión y el esfuerzo de sus programadores por multiplicar los escasos dineros oficiales. Es el que cada año se celebra en Sitges. Madrid no es, desde hace unos años, de ningún festival internacional aunque en los presupuestos ministeriales figuraba este capítulo. En el verano de Barcelona se cuentan con los dedos las compañías extranjeras que pueden entrar en programa. Y, sin embargo, la confrontación internacional abriría horizontes, curaría el astigmatismo crónico de nuestra escena provinciana y haría de nuestros espectadores teatrales exigentes maduros e informados consumidores de cultura. No se trata de una receta mágica, pero sí es una ocasión de derribar murallas mentales y de aprender a valorar en nuestra valiosísima herencia teatral aquellas fuentes que conducen hoy hacia un teatro para una sociedad adulta (Pérez Coterillo, 1981: 86).

También Nuria Espert (Egin, 1981b: 19) se refirió a la falta de una política cultural coherente, que no tiene una continuidad necesaria que podría favorecer el desarrollo de iniciativas a medio y largo plazo. Sin embargo, los constantes cambios administrativos interrumpen el trabajo y todo “cambia según el criterio de la nueva persona que han elegido, y cada una de ellas empieza de cero, como si antes no se hubiera hecho nada” (Egin, 1981b: 19). Haro Tecglen (1981), por su parte, hace referencia al estilo de trabajo de Tadeusz Kantor, con materiales pobres, para subrayar que “el talento nunca se sustituye con el dinero, aunque a veces el dinero sirva para disfrazar la falta de talento” (Haro Tecglen, 1981). Además, la concepción del teatro realizado en la época de la transición en España, según Carlo Ortiz, no tenía nada que ver con la manejada por Cricot 2. “Para Kantor el texto, la representación, el fin último, la realización, son cosas completamente independientes y que, al entrelazarse, se deforman. Precisamente por eso hay que mantenerlas definitivamente separadas, entendiéndolas conjuntamente” (Ortiz, 1981c: 20).

Wielopole, Wielopole en España

La primera visita de *Wielopole, Wielopole* en España empezó en Madrid (Samaniego, 1981). El espectáculo creado por Tadeusz Kantor en Florencia se estrenó

en la capital española en el teatro María Guerrero, inaugurando la temporada 81-82 del Centro Dramático Nacional. “Con la presentación de esta compañía, el nuevo director [...], José Luis Alonso, inicia su gestión” se anunciaba en el diario *ABC* (Laborda, 1981: 56). En Madrid se realizaron, en total, siete funciones de *Wielopole, Wielopole*, comprendidas entre el 2 y el 7 de octubre de 1981.

Desde la capital, Cricot 2 viajó al País Vasco para participar en el VI Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz. En la misma edición del festival se pudieron ver los espectáculos de compañías tan importantes como *The Living Theatre*, de Nueva York (EE.UU.), como *The Lindsay Kemp Company*, de Inglaterra. *Wielopole, Wielopole* de Kantor se programó en el Teatro Guridi el 10 y el 11 de octubre. En estos dos días la compañía polaca subió al escenario en tres ocasiones, dado que el 11 de octubre se dieron dos pases, a media tarde y por la noche (Egin, 1981: 18).

Todavía en el mismo año, el público español pudo profundizar el conocimiento de este primer espectáculo presentado por Cricot 2 en España, dado que a finales del mes de octubre se emitió en el programa de televisión titulado *Zarabanda* un reportaje “sobre la representación de *Wielopole, Wielopole*, por el grupo polaco de Tadeusz Kantor, que ha sido entrevistado para el programa” (ABC, 1981c: 101).

El impacto que causó el Teatro de la Muerte tanto en el público profesional como en el aficionado, junto con el prestigio internacional del que gozaba desde finales de los años setenta del siglo XX la compañía polaca, hizo que en 1982 el teatro Principal de Valencia quisiera incluir *Wielopole, Wielopole* en su programación especial conmemorativa del 150 aniversario de su inauguración. Desgraciadamente no fue posible, ya que “el grupo Cricot 2 [...] no ha podido prolongar su estancia [en el extranjero], aunque asegura que en otra ocasión cumplirá su compromiso” (Pérez Coterillo, 1982: 92).

No obstante, debido a la situación política en Polonia tras la aplicación de la ley marcial en diciembre de 1981, la gira internacional de Tadeusz Kantor se vio interrumpida. En 1982 Cricot 2 en la práctica no pudo salir al extranjero con tanta facilidad como en otros años, por lo que los compromisos españoles tuvieron que ser aplazados un año más: *Wielopole, Wielopole* volvió a presentarse en España en marzo

de 1983. Como avisó Jaime Millas de *El País*: “Ahora ha llegado el turno a Valencia y Palma de Mallorca para asistir a esta ceremonia del teatro de la emoción” (Millas, 1983).

En el Teatro Principal de Valencia Cricot 2 presentó *Wielopole, Wielopole* seis veces desde el 1 hasta el 5 de marzo (Millas, 1983), para a mediados del mismo mes pasar a Palma de Mallorca y su teatro Auditòrium (estreno en Mallorca tuvo lugar el día 16 de marzo).

A pesar de la creación de nuevos espectáculos, *Wielopole, Wielopole* siguió viajando por el mundo y en la temporada 86-87 volvió de nuevo a España. En marzo de 1987 (del 18 al 22) se presentó en el Mercat de les Flors de Barcelona y en agosto del mismo año (del 12 al 14) Tadeusz Kantor participó con este montaje en el 36º Festival Internacional de Santander, en el Pabellón del Parque de la Marga.

Contenido de *Wielopole, Wielopole*

Como ya se ha dicho anteriormente, *Wielopole, Wielopole* fue el primer espectáculo de Kantor presentado en España, y en las reseñas que aparecieron tras la primera función en el Teatro María Guerrero de Madrid, los críticos resaltaron la dificultad de explicar con palabras el contenido del montaje. “La cantidad de sugerencias que hay en esta obra y su enorme valor teatral tienden a entremezclarse y superponerse en el espacio de unas líneas que corresponden a una crítica de teatro”, aseveró Eduardo Haro Tecglen (1981).

Julio Trenas opinó que “sería aventurado tratar de resumir la índole del espectáculo ofrecido sobre las tablas del María Guerrero” (Trenas, 1981: 62), mientras que Lorenzo López Sancho se lamentó de no poder realizar “un ensayo minucioso”, sino “un sumario de insinuaciones” (López Sancho, 1981: 59). De lo contrario a lo que pueda llevarse a cabo en un reducido espacio de una nota de prensa, a continuación se hará una descripción de algunos fragmentos del espectáculo¹¹ pertinentes, en función de

¹¹ La descripción de *Wielopole, Wielopole*, con algunos cambios introducidos posteriormente, procede de mi Trabajo Fin de Máster titulado “La recepción de Kantor en España. La primera visita (1981)”, realizado en la Universidad de Granada bajo la tutela de la profesora María José Sánchez Montes y defendido en septiembre de 2013. La base para esta descripción es la grabación del espectáculo llevada a

lo que los críticos teatrales escribieron sobre la representación de *Wielopole, Wielopole* en España.

El espacio escénico dispuesto para el desarrollo de *Wielopole, Wielopole* es un lugar acotado por un suelo construido con unas gastadas tablas de madera. Diseñado para los interiores de la desacralizada basílica de Santa María en Florencia, donde se produjo y se estrenó la obra, permite presentarla en diferentes lugares del mundo, ajustándose a las características propias de los sitios en los que *Wielopole, Wielopole* fue representado. En el caso de España, el montaje se realizó en cuatro teatros tradicionales, con la escena a la italiana: el teatro María Guerrero de Madrid, el Teatro Guridi de Vitoria, el Teatro Principal de Valencia y el Auditòrium de Palma de Mallorca. Además, *Wielopole, Wielopole* se presentó en España en dos interiores menos tradicionales: el Mercat de les Flors de Barcelona y el Pabellón del Parque de la Marga de Santander. En cada uno de estos lugares, tal y como Kantor había planteado originariamente, el escenario está delimitado también por una iluminación tenue, que no presenta ningún tipo de cambios durante todo el espectáculo. Así el público, que se encuentra en la penumbra y ve todo el escenario de frente, tiene la posibilidad de apreciar todos los detalles a la vez, pudiendo decidir con libertad en qué elementos fijarse. El lugar de la obra está determinado en gran medida también por la disposición de los elementos en el espacio escénico. En la escena inicial de la obra nos encontramos en una pobre habitación en la que hay muy pocos muebles. El suelo es de madera, de unas tablas ordinarias, desbastadas. En la parte posterior hay una gran puerta de madera, de dos hojas corredizas, por la que entrarán en el escenario los personajes del espectáculo. A la izquierda, al fondo, hay un gran armario y delante de él hay dos simples sillas. En la parte anterior izquierda del escenario hay otra silla, en la que está sentado el maniquí del Cura, vestido con un camión-sotana blanco y con un bonete negro en la cabeza. Fuera de las tablas de madera que forman el suelo, en la parte izquierda, hay otra puerta, mucho más pequeña que la del fondo del escenario. Durante el espectáculo veremos que es una puerta móvil, dado que su marco está colocado en unas ruedas. En el lado opuesto del escenario, en la parte anterior derecha hay un montón de tierra con una cruz de madera y una pala: dos elementos que evocan una tumba o tal vez un cementerio.

cabo por Stanisław Zajączkowski en la Sala "Sokoła" en Cracovia, en diciembre de 1983 (Zajączkowski, 2008d).

Detrás de él hay una simple mesa de madera con sillas, encima de la que hay una maleta. Entre ella y la puerta posterior queda un espacio vacío, cuyo borde derecho está delimitado por una ventana, también móvil, como la puerta lateral. Como apareció descrito en una de las reseñas, “el decorado, compuesto por sencillos muebles de madera, se transforma en repetidas ocasiones para dar paso al desfile de hechos y personajes que forman *Wielopole, Wielopole*” (Efe, 1987: 60).

El público que ha acudido a la función de *Wielopole, Wielopole* está ya presente, esperando a que comience el espectáculo, pero parece que según Kantor todavía no ha llegado el momento adecuado. Él es el único dueño del espacio, vestido con un traje negro y camisa blanca, con una larga bufanda en el cuello, el artista está muy serio, pensativo. Está disponiendo del espacio entero, no sólo el del escenario, sino también el del público. Cuando Kantor, presente en todo momento en el escenario, decide que ha llegado el momento de empezar la función, da una señal a sus actores para que entren en esa pobre habitación.

En el recuerdo / no existen las figuras auténticas y distinguidas. [...] / El recuerdo se sirve de figuras «alquiladas». / Se trata de individuos oscuros, criaturas mediocres y oscuras que esperan ser alquiladas, como si fuesen criados «desgastados». / Arrugados, desaseados, desarreglados, enfermizo, encogido, personajes pobremente caracterizados como aquéllos que nos son con frecuencia queridos y cercanos (Kantor, 2010a: 248-249).

Una mujer con un vestido y un sombrero que lleva una gran cruz hecha con ramas se sienta en una de las sillas colocadas delante del armario, junto a la cama. Es la Tía Mańka. Otra, muy alta, vestida de negro, que tiene una bacinilla de hojalata, se sienta en el suelo junto a la cama, mirando hacia la grada. Después se tumbará. Es La Abuela, representada por un actor, hombre. Junto a la puerta de fondo, de pie, se quedan dos personajes que parecen dos gotas de agua: son los gemelos Janicki, que harán los papeles del Tío Carlos y del Tío Olek. El vestuario de ambos se compone de un largo abrigo negro, que llevan puesto sobre un traje, y camisa blanca con corbata negra. En la cabeza llevan sombrero. Tienen las caras empolvadas, como si fueran mimos o tal vez fantasmas. Finalmente, uno de ellos se sienta en una de las sillas al lado del armario. El último personaje de este grupo es una mujer que se dirige hacia el público y se acerca

casi al borde de las tablas que definen la habitación. Parece una copia de la Tía Mańka, pero en vez de un crucifijo, debajo del brazo izquierdo lleva una fotografía. Antes de echarse al suelo, mira a los espectadores de frente, les hace una reverencia y, agachándose primero, se tumba, como si le hubieran disparado. Es la Tía Josefa.

Mientras se va colocando el grupo de los familiares, Kantor se pasea en el espacio entre el escenario y la primera fila, mira a sus actores. Al mismo tiempo, por la puerta del fondo, y como resguardándose, entran nueve reclutas. Todos vestidos al estilo militar de la Primera Guerra Mundial, con uniformes grises y con fusil con bayoneta en mano. Sus caras están empolvadas y parecen muertos. Se disponen en la parte posterior derecha del escenario, detrás de la mesa, en tres filas. Delante, dos de ellos se sientan en el suelo, detrás hay a otros dos en cuclillas y los cinco restantes de pie. En una entrevista concedida a Bogdan Gieraczyński y publicada en diciembre de 1981 en *Nueva Estafeta*, Kantor afirmó que en *Wielopole, Wielopole* utilizó el ejército como modelo para ser actor:

El ejército. Dos rasgos, los más característicos y los más profundos de la esencia de lo militar, se identifican con lo que desde hace siglos están marcando al actor: el uno es la OPOSICIÓN entre nosotros y los CIVILES-ESPECTADORES, una oposición tan grande que la barrera así creada provoca la sensación de la IMPOSIBILIDAD DE VENCERLA, una sensación que se experimenta sólo en una pesadilla.

El otro es la espantosa impresión (que también se siente en una alucinación) de que esa OPOSICIÓN se refiere a la misma especie que la nuestra, es decir, a NOSOTROS MISMOS, de que precisamente NOSOTROS somos esos EXTRAÑOS, esos MUERTOS, de que es nuestra imagen con la que debemos IDENTIFICARNOS. Una semejanza palpable: EL EJÉRCITO Y EL ACTOR (Gieraczyński, 1981: 112).

La entrada de los actores permite percatarse de lo reducido que es del espacio escénico de *Wielopole, Wielopole*. Como dijo Kantor, “...es difícil determinar la dimensión espacial de los recuerdos” (Kantor, 2010a: 247). La habitación de la infancia, “que constantemente muere” (Kantor, 2010a: 247) se cierra con una puerta de fondo,

que es “donde se acumulan nuestros recuerdos / y fermenta nuestra libertad” (Kantor, 2010a: 248). Pero es en el espacio visible para los espectadores donde tiene lugar un ajetreo constante, las entradas y salidas de los personajes. Y aunque todo el texto de la obra está pronunciado en polaco, la expresividad de los actores, el tono de su voz y sus gestos que de forma muy explícita acompañan a las palabras, permite entender al público español todo lo que está sucediendo en el escenario. Como aseguró José Luis Alonso, el director del Centro Dramático Nacional donde tuvo lugar el estreno español de *Wielopole, Wielopole*, “la calidad de las imágenes tiene por sí mismas una riqueza arrolladora”, por lo que el uso del idioma polaco “no será un grave impedimento” (Laborda, 1981: 56).

Uno de los primeros críticos que escribieron sobre este espectáculo presentado en España fue Eduardo Haro Tecglen, que afirmó:

No es todo nuevo (algo, en teatro o en literatura, enteramente nuevo no sólo es imposible, sino que sería también ininteligible): la utilización de los maniqués, la empolvada cara de los actores, los movimientos descompuestos como en el cine antiguo, el juego de deshumanizar para llegar por contraste a una humanización superior a la que pueda ofrecer el teatro simplemente realista, son todos elementos de una vanguardia conocida. Lo importante es cómo los utiliza Kantor: con qué solvencia, con qué seguridad utiliza estos inventos exteriores para llegar al invento interior de la expresión total. El invento interior es, volvería a repetir, el de la utilización de la metáfora del auto sacramental para contar la crucifixión de un pueblo -naturalmente, va mucho más allá de la mera lucha política de nuestros días, o de los de la ocupación nazi, o de la simple expresión nacionalista- y de unas personas (Haro Tecglen, 1981).

El crítico de *El País* reconoce la maestría de Kantor en la utilización de los recursos ya conocidos en el teatro, y la compleja estructura de este espectáculo que se compone de “los recuerdos, las memorias de Tadeusz Kantor sobre su infancia, sobre su vida, sobre la Polonia eterna” (Laborda, 1981: 56). Como dijo el artista polaco en una rueda de prensa que precedió la presentación de *Wielopole, Wielopole* en Barcelona, y cuyas palabras refirió posteriormente Santiago Fondevila, “[le] interesaban los mecanismos de la memoria. Sentía una pulsación. Veía a [su] padre con zapatos

amarillos, pantalones y vociferando [...]. Ese era el cliché que aparecía y desaparecía y esa repetición se convirtió en la base de este espectáculo, y del propio método de creación del mismo” (Fondevila, 1987a: 41). Sin embargo, como recalcó Moisés Pérez de Coterillo, “la memoria para Kantor no es una máquina honesta de reproducir documentos con la fidelidad de una fotocopidora” (Pérez Coterillo, 1981: 82), a la vez que los personajes que aparecen en el escenario son “unos individuos siempre sospechosos, siniestros, mediocres y repugnantes se contratan «por horas» para representar a nuestros queridos difuntos” (Pérez Coterillo, 1981: 82).

Las escenas en *Wielopole, Wielopole* se suceden de forma muy dinámica, ejemplo de lo cual pueden ser las maniobras del personaje llamado La Viuda del fotógrafo en el primer acto. Cuando los familiares velan al moribundo Abuelo, que es el Sacerdote del pueblo natal de Tadeusz Kantor, *Wielopole* (Fondevila, 1987a: 41), a pesar de sus objeciones, en la habitación entra La Viuda del fotógrafo con su llamativo accesorio: una antigua cámara de fuelle sobre un trípode con ruedas. Es un personaje que viste igual que las dos Tías: lleva un vestido gris largo, muy simple y desgastado, y en la cabeza tiene un sombrero negro. Su maquillaje es bastante fuerte, pues el alrededor de los ojos está marcado con un color oscuro, casi negro, lo que le confiere una expresión de maldad. Es la que manda sobre los movimientos de los familiares, con gestos bruscos, marcados por un estricto compás, casi militares. Controla también el volumen y la intensidad del Salmo 110: “Oráculo del Señor a mi Señor: siéntate a mi derecha”, una grabación realizada en la iglesia de Niedzica, que es la música que acompaña el desarrollo de estas escenas. Como observó Julio Trenas, “no se nos brinda un relato en el tiempo, sino la sucesión, la superposición de vidas, hechos y personajes, que tan pronto son trasuntados por los seres eternizados en una fotografía” (Trenas, 1981: 62). Esta continua repetición de gestos y de movimientos “es la repetición del mundo muerto de mi infancia”, afirma Kantor en una entrevista con Gieraczyński (Gieraczyński, 1981: 112).

Uno de los aspectos que en los espectáculos de Kantor tenía mucha importancia es la música. En *Wielopole, Wielopole*, junto con la ya mencionada grabación de la recitación del Salmo 110, suena la Marcha de la Infantería Gris, una conocida canción patriótica polaca de la Primera Guerra Mundial, y un fragmento del Scherzo en Si

menor de Chopin, conocido también en Polonia como villancico , una nana que canta la Virgen María al pequeño Jesús. Este último está reproducido por el Tío Staś, el deportado, que lleva siempre un viejo organillo roto y desafinado, del que tras accionar la manivela salen los sonidos distorsionados del villancico. Todas esas melodías, junto con los silencios, muy marcados, crean el ambiente de *Wielopole, Wielopole* y contribuyen a la recreación de los recuerdos en el escenario. Uno de los críticos advirtió esa “música espléndida, reiterante, que por sí misma constituye un código paraverbal completo que aliado al visual alcanza los más altos grados de expresión y consigue introducir al espectador en una selva de significaciones” (López Sancho, 1981: 59). Además de la importancia de las músicas en su reseña de *Wielopole, Wielopole* Lorenzo López Sancho advierte que el espectáculo debe “ser aprehendido mucho más por los ojos que por el oído, digamos, racional” (López Sancho, 1981: 59). Quiere señalar de esta forma el carácter plástico del montaje que apela directamente a los sentidos del público. Así lo resumió Moisés Pérez Coterillo: “es un «teatro de la emoción» que alcanza al espectador de cualquier latitud contándole una historia aparentemente intimista, casi autobiográfica, en la que los rasgos propios de los personajes están transformados por la caprichosa voluntad de la memoria” (Pérez Coterillo, 1981: 80-81).

Otra escena que se graba en la memoria de los espectadores es una procesión del inicio de quinto acto, al son de la Marcha de la Infantería Gris. Kantor entra en escena y desde el centro dirige los movimientos de los personajes. El Sacerdote también está en el centro, apoyado en el bastón, con una expresión de dolor profundo en el rostro. Pero en seguida se une a la procesión, al lado de Kantor. Aunque vayan en círculo, podemos decir que el orden es el siguiente: encabeza la procesión un Recluta con la cruz en el hombro; el sacerdote-maniquí crucificado está dirigido hacia fuera del círculo; detrás de la cruz va el Sacerdote; seguido por los familiares agrupados (aunque parecen estar todos, falta la Tía Mańka), de los que cada uno lleva su accesorio convertido en atributo durante la obra; al final vemos a los soldados, que marchan inclinados, como si se dispusieran a luchar cuerpo a cuerpo con las bayonetas. Kantor se queda en el centro, dirigiendo. De repente irrumpe en escena un Rabino, vestido con una kipá, y de su cuello le cuelga una tabla con letras hebreas. Se pone delante de todos los personajes,

que ahora han formado un semicírculo, y mirando a los espectadores canta una canción fúnebre, “Tingel-Tangel”. Los personajes acompañan la melodía de la canción con movimientos y pasos, pero sin avanzar. De repente los reclutas disparan, ejecutando al Rabino. La secuencia se repite varias veces, hasta que finalmente Kantor recoge al Rabino del suelo y lo viste con el *talit*, y lo conduce hacia fuera del escenario. Tras la desaparición del Rabino, la procesión sigue, aunque también se haya salido de ella el Sacerdote. Éste se ha quedado de lado, observando los movimientos de los personajes y acompañándoles con una mirada triste.

En una entrevista con Roma Mahieu, publicada en *Primer Acto* en primavera de 1983, Kantor quiso explicar esta larga y conmovedora secuencia:

Hay una escena en *Wielopole, Wielopole* en la cual el rabino lleva un cartel en la cual está escrita la palabra «Kadish» (responso) en caracteres hebreos; es un responso para todos, para todos nosotros. En realidad quise poner la palabra Dios, pero durante los ensayos en Florencia fuimos a ver el Gran Rabino y él me dijo: «usted puede hacerlo, pero nuestra religión lo prohíbe, esa palabra debe permanecer cubierta. Usted puede describirla pero tendrá que taparla luego». Entonces le pregunté qué palabra podía poner en el cartelito ya que algo tenía que poner; entonces él me dijo «ponga usted Kadish». Me pareció bien, porque no es un responso solamente para el rabino que se las pasa muriendo una y otra vez durante todo el entierro. En realidad se trata de un «memento», lo cual en la religión católica se entiende por «memento mori», «recuerda la muerte» (Mahieu, 1983: 20).

Wielopole, Wielopole es un espectáculo muy complejo, por lo que captar su esencia por escrito resulta ser muy arriesgado, de ahí que nos apropiemos de las palabras del crítico: “temo que todo lo dicho hasta ahora, y lo que pudiera añadir, sea bastante confuso” (Haro Tecglen, 1981), porque es muy difícil expresar con palabras la riqueza visual y semántica de este espectáculo, “estructurado según el ritmo de la Pasión, con Gólgota, la Crucifixión y la Última Cena interpretados por unos actores que parecen – según el lenguaje personal de Kantor – fantasmas de ceniza” (Gabancho, 1987c: 25). El imaginario cristiano permite entender o sentir *Wielopole, Wielopole* en gran parte del mundo, a pesar de que su argumento surja de la historia y la tradición

polacas (Gieraczyński, 1981: 111). Pero como apuntó Pérez Coterillo, “se equivoca quien asista a la representación con el prejuicio de leer entre los renglones de las escenas una crónica del proceso polaco, o de identificar en sus imágenes de enorme capacidad de impacto personajes o situaciones que llenan a diario las páginas de los periódicos” (Pérez Coterillo, 1981: 80-81), porque el espectáculo trasciende los límites de una autobiografía o la historia de un solo pueblo. Así lo resumió Gonzalo Pérez de Olaguer:

La obra está llena de sugerencias, de posibilidades de emoción para el espectador, de acumulación de datos fácilmente identificables, de signos reconocibles; esta suma de factores en un espectáculo que siendo patético no concede lo más mínimo al patetismo, supera abiertamente la evidente barrera que supone el idioma para los espectadores que no comprenden la lengua polaca (Pérez de Olaguer, 1987c: 43).

Presencia de Kantor en el escenario en *Wielopole, Wielopole*

Wielopole, Wielopole, por ser el primer espectáculo de Cricot 2 presentado en España, fue el que causó también el mayor impacto en los espectadores y en los críticos. De ahí que la presencia de Kantor en el escenario durante toda la duración del montaje llamara tanto la atención, siendo mencionada en varias reseñas y notas de prensa.

Wielopole, Wielopole es un espectáculo total cuyo centro es el propio Tadeusz Kantor. Nunca he visto a un autor-director-actor tan convertido en el ombligo de su propia creación, tan endiosado en su poner, tan obstinado en mostrar al público una forma de realidad que no existe, que procede de sus recuerdos, que rige como un concierto con sus crescendos y sus pianísimos en una alucinante sonata de temas constantemente repetidos, aunque variados en su tono hasta llegar a imponer el desentono como lo logra Ravel en su famoso y ya un poco olvidado «Bolero» (López Sancho, 1981: 59).

En agosto de 1981, Moisés Pérez Coterillo, que había tenido la posibilidad de ver *Wielopole, Wielopole* en el Festival Internacional de Teatro de Caracas pocos meses antes de su primera representación en Madrid, así se refería a Tadeusz Kantor: “...él,

presente siempre en la escena, como un demiurgo que convoca a la vida, hace repetir los gestos cotidianos, tantas veces sin sentido, o volver al álbum de la memoria después de ejecutar sus movimientos de marionetas sin vida” (Pérez Coterillo, 1981: 81-82).

Julio Trenas llega a afirmar que la presencia del artista polaco en el escenario es imprescindible para la existencia del espectáculo. “Autor, director, actor, su egotismo lo hace omnipresente. Sin él, se vendría abajo el montaje” (Trenas, 1981: 62). Una opinión que comparte Lorenzo López Sancho, que define a Kantor como el “máximo personaje por absoluta, casi divina y omnisciente presencia en el desarrollo de su misma creación escénica” (López Sancho, 1981: 59). El crítico del diario *ABC* interpreta esta presencia como la expresión máxima de la libertad de la Kantor y su compañía Cricot 2 que “es un teatro doblemente exiliado” (López Sancho, 1981: 59), dado que el artista polaco de forma consciente y deliberada “se exilia de Polonia para disponer de absoluta libertad en el hecho de entenderla y expresarla, y se exilia de la corrientes de vanguardia que le han precedido, para no obedecer a las normas que a las que él directamente conciba y observe” (López Sancho, 1981: 59).

De otra forma entiende la presencia de Kantor en el escenario Lauro Olmo, para el que se trata de “un reencuentro con ese pilar básico del teatro: el autor. Porque no nos engañemos: el Cricot 2 es el propio Tadeusz Kantor” (Olmo, 1981: 143). Según Olmo, todos los elementos de *Wielopole*, *Wielopole* confluyen con el único objetivo de expresión personal del mundo interior y las ideas de su creador, por lo que augura que el teatro de Kantor desaparecerá con él (Olmo, 1981: 143).

Cuando el mismo espectáculo volvió a los escenarios españoles unos años más tarde, siendo presentado en 1987 en Barcelona y Santander, la presencia de Kantor en el espacio escénico era un hecho bien conocido como una de las peculiaridades de los montajes de Cricot 2 (Pérez de Olaguer, 1987a: 143). “Tadeusz Kantor aparece siempre en sus obras sobre el escenario, mejor en el «lugar», que no es escenario, como él le llama, aunque no actúa. Eso sí, si un actor se excede en su papel Kantor se le acerca y lo detiene, o le grita «¡imbécil!»” (Fondevila, 1987a: 41). Ciertamente, este comportamiento tan poco habitual en el teatro, donde lo común es que el director no asista a todas las funciones de su espectáculo, no deja indiferente a nadie. Y suscite siempre la misma pregunta a la que Kantor tenía que contestar casi en cada rueda de

prensa a la que se enfrentaba. En Barcelona decidió justificar su “continuo movimiento por la escena” (Pérez de Olaguer, 1987c: 43) de la siguiente manera: “«Si soy el responsable del espectáculo, es lógico que corra los mismos riesgos que los actores. Además, mi presencia influye en el ánimo de los actores y sirve para destruir la ilusión que se crea, sin mi voluntad»” (Fondevila, 1987a: 41). Gonzalo Pérez de Olaguer observó que “Kantor intuye el peligro de que sus espectáculos se transformen en un teatro normal y busca, con su presencia física, combatir esa posibilidad” (Pérez de Olaguer, 1987a: 76).

“«Mi presencia es ilegal, y ser ilegal es atractivo»” (Fondevila, 1987a: 41) explicó Kantor a los críticos, refiriéndose a lo que era uno de los rasgos más característicos de sus espectáculos.

Recepción de *Wielopole, Wielopole*

El estreno español de *Wielopole, Wielopole* tuvo lugar en octubre de 1981, en el Centro Dramático Nacional, y fue el primer montaje de *Cricot 2* que se presentó en España. Tadeusz Kantor gozaba de gran reconocimiento mundial cuando vino por primera vez a Madrid: José Monleón, en su informe realizado para la revista *Primer Acto*, calificó *Wielopole, Wielopole* como uno de los tres espectáculos europeos más destacados en el Festival de Caracas (Monleón, 1981b: 149), mientras que en *La Vanguardia* se señaló que, en el mismo festival, el espectáculo de Kantor fue galardonado con el premio anual de teatro a la mejor obra de autor extranjero, “instituido y patrocinado por el crítico Francisco Álvaro” (La Vanguardia, 1982: 45). También Ángel Laborda avisó en su nota de prensa que la obra venía a Madrid precedida por muy buena acogida en otras ciudades, por el público que le dedicó “muchos minutos de ovaciones” (Laborda, 1981: 56). *Cricot 2* se califica como una prestigiosa compañía polaca (ABC, 1981a: 113) y el propio Tadeusz Kantor como un hombre genial (Sagarra J., 1981: 51).

La importancia de Kantor en la escena teatral de la segunda mitad del siglo XX llevó a los gestores culturales de España a aumentar sus esfuerzos para poder

presentarlo al público español. Según confesó José Luis Alonso, el director del CDN, al crítico teatral del diario *ABC*:

He puesto todo mi empeño para empezar [la temporada] con la compañía polaca de Kantor, y lo he conseguido. Las gestiones han sido laboriosas y difíciles, y las ha llevado admirablemente hasta coronarlas por el éxito Antonio Zapater, director gerente del organismo autónomo. Era un sueño ver esta compañía en el María Guerrero que voy a ver convertido en realidad (Laborda, 1981: 56).

Gracias a estas gestiones, tanto el público profesional como el aficionado tuvo la “oportunidad de asistir a uno de los espectáculos más aplaudidos en el mundo” (*ABC*, 1981a: 113).

También en Vitoria “los comentarios en torno a la presentación de este grupo en el festival han motivado una gran expectación” (Ortiz, 1981a: 31). En el Festival Internacional de Teatro Vitoria-Gasteiz, tras el éxito madrileño, *Wielopole, Wielopole* despertó un gran interés aún antes de su primera presentación. Según las palabras de Joan Sagarra, se pudo ver una “enorme cola formada delante del Teatro Guridi dos horas antes de que empezase la función, una cola de gente, joven en su mayoría, que esperaba que se abriesen las puertas para conseguir una buena butaca” (Sagarra J., 1981: 51). En la misma nota de prensa el crítico expresa su asombro por el hecho de que el montaje de Kantor, “prácticamente desconocido en Vitoria –y en el resto de España–, haya abarrotado por tres veces consecutivas un teatro de 1.800 plazas –y hubo gente que se quedó sin entrada–” (Sagarra J., 1981: 51). La gran expectación entre el público vitoriano se debió a las entusiastas reseñas de *Wielopole, Wielopole* que aparecieron en prensa tras la visita de *Cricot 2* en Caracas (Alonso de Santos, 1981; Cuevas, 1981; Pérez Coterillo, 1981a; Monleón, 1981b) y en Madrid (Haro Tecglen, 1981; Fernández Santos, 1981; López Sancho, 1981; Samaniego, 1981).

Entre Vitoria y Madrid de 1981 hubo una diferencia importante: mientras que en el País Vasco entre los espectadores predominaron los jóvenes, en la capital el público fue mayor, lo que incluso llegó a sorprender a Kantor:

Por lo que respecta a sus actuaciones en el teatro María Guerrero de Madrid, nos cuentan que el autor polaco esperaba interesar más al espectador joven que al

maduro. Al ocurrir lo contrario, se sorprendió. Y esto no quiere decir que las nuevas generaciones le hayan regateado sus aplausos. [...] Lo que sucede con *Wielopole, Wielopole* es que, como ya hemos dicho, es una síntesis de lo que el espectador maduro ha vivido, real e imaginativamente; cosa que no ocurre con el espectador joven, que está distanciado... (Olmo, 1981: 144).

Debemos recordar, sin embargo, que la recepción en los festivales de teatro se distingue notablemente de la que puede ser de una programación de temporada. Aunque parece que durante la Transición el público burgués empezó a verse desplazado por los jóvenes, como observó Nuria Espert en una entrevista: “El setenta por ciento de público no tiene veinticinco años. Desde hace años he detectado esta revitalización, nutrida por los jóvenes, llegando a parecerse la entrada de un teatro a la de una Facultad en Madrid” (Egin, 1981b: 19).

Aunque *Wielopole, Wielopole* se presentó también en 1983 en Valencia y Palma de Mallorca, no nos constan críticas de estas funciones, ni tampoco menciones de ellas en otros trabajos de la misma índole (por ejemplo en Yaycioğlu, 1995).

Cuatro años más tarde, cuando en 1987 *Wielopole, Wielopole* volvió a presentarse en España, el público español había podido ver otros dos espectáculos de Kantor: *La clase muerta* y *¡Que revienten los artistas!*, o al menos tener noticia sobre ellos a través de la prensa o la radio. Una situación curiosa se produjo en Barcelona, donde la compañía polaca vino en marzo de 1987:

Por puro azar, algunos espectadores [barceloneses] habrán podido, pues seguir esa trilogía [*La clase muerta* (1975); *Wielopole, Wielopole* (1980); y *¡Que revienten los artistas!* (1985)] bajo el mismo orden cronológico con que fue concebida. Un aliciente irrisorio, si quieren, a tenor de la discreta entrada que [el día de estreno de *Wielopole, Wielopole*, el 18 de marzo] había en el Mercat de les Flors, un dato decepcionante y que nos llevaría a consideraciones más opacas y cenicientas que los tonos dominantes en la representación que nos ofrece hasta el domingo la soberbia compañía Teatro Cricot 2 (Benach, 1987: 31).

Se preveía que a pesar de no llenar el Teatre Poliorama en 1983, Cricot 2 despertaría un mayor interés con *Wielopole, Wielopole* y “seguramente el público hará

cola para comprar las entradas” (Gabancho, 1987b: 31), pero las expectativas de llenar el aforo expresadas por los críticos no se cumplieron del todo. A pesar de ello, sin embargo, los que sí acudieron al Mercat de les Flors disfrutaron del teatro kantoriano. Como recogió en su reseña Patricia Gabancho, el público “agradecido por la fuerza del espectáculo, lo aplaude con ganas. Kantor, que ha estado siempre en escena, no sale a saludar” (Gabancho, 1987c: 25).

Una de las advertencias al público que se repitió en varias notas de prensa (Ortiz, 1981a: 31; Efe, 1987: 60) es que *Wielopole, Wielopole* es en la lengua original, es decir, en polaco. Sin embargo, “ante el espectáculo insólito que vamos a presenciar no creo que ustedes pongan muchas pegas. Al contrario: en esta ocasión irán a verlo cuantas veces puedan” (Ortiz, 1981a: 31). Los espectadores españoles no tuvieron problemas de recepción de este montaje de Kantor, “debido a la riqueza y expresividad de sus imágenes y a la intensidad de su acción” (Efe, 1987: 60).

Además, la comprensión se facilitó mediante la preparación de los programas de mano repartidos entre el público. Su versión original, ideada por el propio Tadeusz Kantor, se imprimió en Cracovia. En su portada figura la reproducción en sepia de una vieja postal de Wielopole, el pueblo natal del artista polaco y en la primera página se explica que “*Wielopole, Wielopole* es una producción de Cricot 2 en Italia bajo los auspicios de la Municipalidad de Florencia y del Teatro Regional Toscano”. El programa contiene el reparto y los títulos de los temas musicales utilizados en el espectáculo. Siguen los textos teóricos de Kantor relacionados con la etapa de creación de *Wielopole, Wielopole* que se publicaron en España también en dos revistas de teatro especializadas: *Primer Acto* (nº 189, julio-octubre 1981) y *Pipirijaina* (nº 19-20, octubre 1981). Para que los espectadores pudieran seguir con comodidad el desarrollo de la acción escénica, en el programa cracoviano se enumeraron todas las secuencias de los cinco actos que conforman el espectáculo.

Algunos espacios que recibieron *Wielopole, Wielopole* prepararon sus propios programas de mano. En el Teatro Principal de Valencia, los espectadores pudieron hacerse con un tríptico que era una versión abreviada del programa original hecho en Cracovia. Contenía el reparto y los temas musicales, así como la división en escenas del espectáculo. En Barcelona, en cambio, Mercat de les Flors editó la versión completa en

catalán del programa publicado en español en Cracovia. En Santander, en cambio, “la Cooperativa Denok, y para que nadie pierda ripo de lo que va a ver, ha editado unos sencillos, pero prácticos programas explicativos” (Ortiz, 1981a: 31). El público santanderino pudo encontrar en ese folleto no sólo la información repetida en otras ocasiones, sino también una breve biografía de Tadeusz Kantor y unas palabras de Franco Quadri, un crítico italiano, sobre *Wielopole, Wielopole*.

La recepción del espectáculo no sólo estaba condicionada por la comprensión del idioma polaco y de la aceptación de la estética visual característica de Kantor, sino que también por el espacio en el que se realizaron las presentaciones del montaje. Cricot 2, que llevaba consigo todos los elementos necesarios para la puesta en escena y tenía que adaptarse a los lugares indicados por los organizadores de sus giras. Si bien *Wielopole, Wielopole* se concibió en una basílica desacralizada de Florencia, donde el espacio obligaba la proximidad entre el público y los actores, en la mayoría de los teatros españoles Kantor tuvo que presentar su obra en escenarios tradicionales, a la italiana, con la consiguiente distancia que esto imponía. Dio noticia de ello Fernando Samaniego del diario *El País*, citando las palabras textuales del artista polaco: “Frente a los que critican su presencia en locales con «butacas y terciopelo», Kantor responde que no tiene ninguna necesidad de contestar los lugares, «porque transformamos los lugares con nuestro teatro; ahora contestamos el espíritu y la mentalidad»” (Samaniego, 1981).

En Santander, en cambio, *Wielopole, Wielopole* se presentó en el Pabellón del Parque de la Marga, todos los elementos del espectáculo estaban prácticamente “integrados en el patio de butacas, de modo que el público, los actores y el director, que en ningún momento abandona el escenario, forman juntos una unidad” (Efe, 1987: 60). La proximidad de la acción producía un gran impacto en los espectadores, “qué es lo que se propone Kantor: transgredir la placidez del que mira, lanzándole a la cara las bocanadas de la muerte” (Gabancho, 1987c: 25). Este “inquietante y hermoso espectáculo” (Pérez de Olaguer, 1987c: 43), como lo definió uno de los críticos, producía tanto efecto en los asistentes, que a pesar del humor utilizado en *Wielopole, Wielopole*, “el público, sobrecogido por la tragedia, apenas ríe: en el fondo Kantor no perdona” (Gabancho, 1987c: 25).

Aunque no todos se fijaron en la pura emotividad del montaje. Lorenzo López Sancho lo caracterizó como “un espectáculo absolutamente intelectual, incluso recargado de intelectualismo” (López Sancho, 1981: 59), aunque reconoce que *Wielopole, Wielopole* posee “toda una semiótica riquísima de elementos paraverbales a cambio de reducirse a un texto casi siempre exclamatorio, mínimamente racionalizado. Establece, pues, un predominio de lo gestual, de lo dinámico, sobre lo verbal” (López Sancho, 1981: 59). Como se ha visto, gracias a esta plasticidad y energía que desprende, el espectáculo pudo gozar de tan buena acogida entre el público que no entendía polaco. Eduardo Haro Tecglen, en una reseña bajo el mismo título, lo definió como “Un auto sacramental contemporáneo” (Haro Tecglen, 1981), y años más tarde Patricia Gabancho recogió esta idea para matizar que se trata del “el más alto alegato contra la guerra” (Gabancho, 1987c: 25).

El primer espectáculo presentado por Cricot 2 en España conmocionó al público profesional y aficionado: “Sin duda nos encontramos ante un de los acontecimientos teatrales más importante de la temporada. La compañía que dirige Tadeusz Kantor se ha convertido en uno de los referentes más valorados del teatro del continente” (J. C., 1987: 39). Quizás las palabras que mejor resuman la recepción de *Wielopole, Wielopole* sean las de Lauro Olmo:

A más de uno le oímos decir: «He recuperado la fe en el teatro». En cierta forma, esta frase centra nuevamente la cuestión. La palabra «fe» es consustancial con el «rito». Y es la dimensión que estas dos palabras suponen la que parece haber perdido el arte escénico. Ese arte que, en el caso de Tadeusz Kantor, se concreta en un poderoso acto de reflexión; porque lo único real en escena es él mimo (Olmo, 1981: 144).

1.2. La clase muerta

Una de las primeras noticias sobre el teatro de Tadeusz Kantor llegó a España desde Nancy, en Francia. En marzo de 1977, en la sección de Cultura del diario *El País* apareció una nota de prensa sobre los “Montajes para el Festival de Teatro” (El País,

1977). Se anunciaba que la compañía Cricot 2 iba a mostrar en este encuentro cultural tan emblemático el primer montaje del llamado Teatro de la Muerte, es decir *La clase muerta*. Este espectáculo, que un año antes había ganado el Premio Scotsman del Festival de Edimburgo (Escocia), en su gira mundial viajó también al Festival de Otoño de París, como relató en *El País* Esther Ferrer (1977). Su nota sobre el festival incluye una corta cita de Tadeusz Kantor “quien afirma que «la ausencia de vida es el único medio para mostrar la vida, el maniquí se convierte en modelo para el actor viviente»” (Ferrer, 1977). Todavía pasarían cuatro años antes de la primera visita de Cricot 2 en España, pero los críticos de teatro ya se habían fijado en sus espectáculos y quisieron informar de ello al público español.

La clase muerta en España

La primera presentación de *La clase muerta* en España estaba programada para el año 1982 – justo un año después de la buena acogida de *Wielopole, Wielopole* –. “El Centro Dramático Nacional, dirigido por José Luis Alonso, quería inaugurar la temporada [...] con el nuevo montaje de Kantor” (El País, 1982), sin embargo, debido a las tensiones políticas en Polonia¹² (Pérez Coterillo, 1982a: 37), Cricot 2 no pudo cumplir con sus compromisos en el extranjero. Llama la atención que *El País* avisara a los lectores sobre el comunicado oficial emitido por el embajador polaco en España. En una breve nota de prensa, como causa de la no aparición de Kantor en España, se señalaron los “problemas de salud” (El País, 1982) del director polaco, aunque la expresión apareció entre comillas. La vuelta de Kantor con el primer espectáculo del Teatro de la Muerte estaba muy esperada en el ambiente de los profesionales de teatro, como demuestran las notas de prensa que se anticipan varios meses a la presentación de *La clase muerta*. Eduardo Haro Tecglen, por ejemplo, le dedica unas líneas en diciembre de 1982, en las que explica las dificultades de contacto con Kantor debidas a “la toma absoluta del poder por el general Jaruzelski” (Haro Tecglen, 1982) en Polonia. Llama la atención no sólo la habilidad del periodista de trazar la situación política y

¹² El 13 de diciembre de 1981 se introdujo en Polonia la ley marcial (en polaco: *Stan Wojenny*) que duró hasta el 22 de julio de 1983. Fue un período de mayor censura, los movimientos opositores al gobierno de la República Popular de Polonia, como *Solidarność*, fueron prohibidos y sus líderes, encarcelados.

cultural del país de origen de Cricot 2, sino la profundidad con la que presenta este contexto a los lectores españoles con una serie de breves pinceladas. Haro Tecglen afirma que, a pesar de todos los obstáculos señalados, “es muy probable que hacia Semana Santa venga al María Guerrero de Madrid (Centro Dramático Nacional) el director-autor polaco Tadeusz Kantor” (Haro Tecglen, 1982).

Finalmente, antes de su estreno en la capital de España, *La clase muerta* se presentó en Barcelona. En la ciudad Condal las expectativas también eran muy grandes, dado que en este caso se trataba de la primera visita de Tadeusz Kantor, “una de las personalidades del teatro europeo, cuya obra levanta mayor interés” (Fábregas, 1983a). Las primeras menciones a Cricot 2 aparecen en el contexto de la programación de temporada en el teatro Poliorama (Fábregas, 1983a; Bonet Mojica, 1983) o de la política cultural (Fábregas, 1983b). También en los periódicos de Madrid se comentan los “Primeros pasos de la política teatral del Gobierno” (ABC, 1983a: 74), con los cambios en los puestos de dirección de las mayores escenas de la capital. A pesar de estos relevos personales en el teatro de la Zarzuela o el Centro Dramático Nacional, entre otros, que entrarían en vigor “en el inicio de la próxima temporada” (ABC, 1983a: 74), se decide cumplir con lo programado para la temporada en curso, que incluía el espectáculo de Kantor (ABC, 1983a). Tomás Declós de *El País* utiliza un tono mucho más crítico que sus colegas de otros periódicos, reprobando a “las autoridades correspondientes” (Declós, 1983) que en la primera visita de Cricot 2 en España Barcelona se quedara fuera por no querer “gastarse dinero en el director polaco” (Declós, 1983). También Josep Ylla observa que la venida de Kantor a Barcelona – tan esperada dos años antes, cuando representó *Wielopole, Wielopole* en Madrid y Vitoria-Gasteiz – pone de manifiesto “la falta de una política coherente de las instituciones” (Ylla, 1983: 23). Según las palabras del periodista, la presencia de Cricot 2 en Barcelona es un acto político y se debe a la inminencia de las elecciones municipales: la necesidad de buscar votos ha cambiado la coyuntura y en 1983 el Ayuntamiento, la Diputación y la Generalitat Catalana se pusieron de acuerdo para presentar este espectáculo a los barceloneses (Ylla, 1983: 23).

Varias noticias de prensa anteceden el estreno español de *La clase muerta*, y equiparan el teatro de Tadeusz Kantor con el de Peter Brook, que presentó en España su

Carmen en las mismas fechas (Fábregas, 1983b; López Sancho, 1983a; Pérez Coterillo, 1983a; Sagarra, 1983; Pérez de Olaguer, 1983c). Las expectativas en cuanto al espectáculo de Kantor eran grandes, no sólo porque el público había conocido *Wielopole, Wielopole* durante la primera visita de Cricot 2 en la Península Ibérica, sino también porque *La clase muerta* había recibido poco antes el Premio de la Crítica en la IV Sesión Mundial de Teatro de las Naciones de Caracas, en 1978 (El Correo Catalán, 1983; Gabancho, 1983a).

El estreno catalán tuvo lugar el día 9 de marzo de 1983, y fue precedido por un encuentro con Kantor, durante el cual el artista explicó varios aspectos de su espectáculo. Y sus palabras fueron ampliamente citadas por varios críticos (Declós, 1983; Gabancho, 1983a; Pérez de Olaguer, 1983a; Ordoñez, 1983: 33).

Tras varias funciones en el Teatre Poliorama de Barcelona, desde el 9 hasta el 13 de marzo de 1983, y tras un breve intermedio en el mismo mes cuando Cricot 2 viajó a Valencia y Palma de Mallorca para presentar *Wielopole, Wielopole*, el primer espectáculo de la etapa del Teatro de la Muerte, *La clase muerta*, finalmente llegó a Madrid. En el Centro Dramático Nacional, en la segunda parte de la temporada (Pérez Coterillo, 1983a: 55), Kantor compartiría escenario del teatro María Guerrero con Peter Brook (igual que en Barcelona), con funciones programadas desde el 30 de marzo hasta el 2 de abril de 1983. López Sancho opina que el programa propuesto por José Luis Alonso para la temporada 82-83 “es vario, es acertado. Es, sobre todo, interesante. Y renovador” (1983a: 53). Aunque sí lamenta que las propuestas no hayan estado repartidas por la temporada completa.

En el caso de la capital española, se trata de la segunda visita de Kantor –aunque el orden cronológico de los espectáculos, como vimos, no se conservó: como primero se presentó en Madrid *Wielopole, Wielopole*, el segundo de los espectáculos de la etapa (López Sancho, 1983b: 51)– como recogía la revista teatral *Primer Acto* en su número 198 (marzo-abril 1983). José Monleón afirmaba en esas páginas:

Por razones explicables, cuando Tadeusz Kantor andaba por medio mundo con *La clase muerta* – 76 a 78 –, no fue posible que viniera a España. Luego, en el 81, ya pudimos ver *Wielopole, Wielopole*, su espectáculo posterior. Lo cual supone que para entender la significación innovadora de *La clase muerta*, presentada en el 83

en nuestro País, conviene hacer un pequeño esfuerzo para restablecer la verdadera cronología (Monleón, 1983: 25).

La visita de Cricot 2 en Madrid dio pie, de forma similar que en Barcelona, a que los críticos expresaran su malestar respecto a la política cultural. López Sancho señalaba los problemas a la hora de programar la temporada teatral, alegando que “aquí a causa de que lo coyuntural sustituye a un método programático inexistente, incluso los teatros oficiales [...] carecen de una quizá imprescindible metodología didáctica al cumplir de presentar al público español la evolución del teatro en el mundo” (López Sancho, 1983b: 51). Aunque en otra ocasión también afirma que “repetir un Kantor era una prueba eminentemente necesaria” (López Sancho, 1983a: 53).

La clase muerta se pudo ver en vivo en el Teatro María Guerrero en abril de 1983 y ya en septiembre del mismo año se presentó en el mismo espacio la grabación del espectáculo kantoriano dirigida por José Luis Alonso (La Verdad de Murcia, 1983a: 7). Una copia de este vídeo está disponible en la biblioteca del Centro de Documentación Teatral.

A finales del mismo año, Lorenzo López Sancho realiza un pequeño repaso de la cartelera madrileña de 1983 en un artículo titulado “Bajo la improvisación, el desorden y la crisis” (López Sancho, 1983c: 78). La presencia de los grandes artistas del teatro mundial en la capital española no puede ocultar la falta de una política cultural coherente.

La sensación de la crisis generalizada del teatro tampoco pasa desapercibida en Murcia. No obstante, César Oliva se muestra un poco más optimista, manteniendo que esta “enfermedad curable es” (Oliva, 1983: 27) y señalando a los grandes artistas cuya obra contrarresta el estancamiento. Entre otros, Oliva llama la atención sobre el “talento de Kantor” (Oliva, 1983, 27). La primera (y única) visita de Cricot 2 en Murcia estaba programada para finales de noviembre de 1983, aunque en septiembre todavía no estaba decidido si en el Teatro Romea se presentaría *La clase muerta* o *Wielopole, Wielopole* (García Cruz, 1983: 5). César Oliva, como nuevo director artístico del Romea, propuso para la temporada 83-84 un programa muy variado “donde habrá desde representaciones de clásicos obligados (Shakespeare, Zorrilla o Lope de Vega) hasta espectáculos de talla

internacional (se anuncia para 1984 *Flowers* de Lindsay Kemp)” (García Cruz, 1983: 5).

Finalmente, debido a un imprevisto retraso, Kantor no pudo actuar en Murcia en noviembre de 1983, sino que se posponía *La clase muerta* hasta finales de diciembre para la segunda temporada del teatro Romea (La Verdad de Murcia, 1983b: 29). En el Teatro Romea se realizaron, en total, seis funciones de esta obra entre el 21 y el 25 de marzo de 1984, y el espectáculo se anunció en prensa como “¡El mayor acontecimiento de la temporada!” (La Verdad de Murcia, 1984a: 23).

Desde Murcia, Cricot 2 llevó este primer montaje del Teatro de la Muerte al Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, donde el estreno tuvo lugar el 29 de marzo de 1984. En abril de este mismo año, en el marco de la I Cita Internacional de Teatro de Acción en Sevilla, Tadeusz Kantor presentó *La clase muerta* en la Sala Municipal San Hermenegildo, precisamente el día 7 de abril de 1984.

Varios años más tarde, y ya tras la muerte de Tadeusz Kantor, Cricot 2 volvió a España durante su última gira mundial. Con *Hoy es mi cumpleaños*, presentado tan sólo en Madrid, trajo consigo *La clase muerta*, presentándola en dos ciudades españolas que hasta el momento no habían tenido la oportunidad de recibir ningún espectáculo del artista polaco. En abril de 1991, *La clase muerta* sin Kantor se presentó en el Teatro Gayarre de Pamplona y en el Teatro Principal de Zaragoza, en el marco del Festival Internacional de Teatro, Música y Danza de Zaragoza (Sasot, 1991: 55). De esta forma finalizaron las visitas de Cricot 2 en España.

Contenido de *La clase muerta*

Al igual que en el caso de *Wielopole, Wielopole*, la descripción de *La clase muerta* con palabras es una tarea complicada. Como afirma Josep Urdeix, “se hace difícil explicar [...] el contenido de esta «clase muerta», puesto que es un producto que viene de vivencias y parece otro objetivo que traspasar estas mismas vivencias al espectador” (Urdeix, 1983: 34). Para esclarecer algunos aspectos del espectáculo,

Eduardo Haro Tecglen (1983) recurre al programa de mano, al que también menciona en su reseña Patricia Gabancho (1983b: 31).

Prácticamente para cada tournée se editaba un programa, a menudo en Cracovia, que contenía siempre los mismos textos [...]. Sobre todo, era el elenco – o más precisamente la indicación del autor del doble plano del mundo de la sesión dramática («Actores y personajes») – y la lista de las secuencias («Contenido») (Pleśniarowicz, 2005b: 479).

En algunas notas de prensa española, *La clase muerta* aparece descrita con pequeñas pinceladas, en las que se destaca la importancia de la memoria, de la historia o del mundo de la infancia perdida (Espinosa Bravo, 1983; Gabancho, 1983b). Lo que más llama la atención a los críticos es la dualidad entre los actores que interpretan a unos viejos, y los muñecos de cera que cada uno de ellos arrastra consigo. Espinosa Bravo hace una lectura simbólica, definiendo el espectáculo como “una visión singular del individuo. Cada cual lleva consigo el cadáver de su minuto anterior, de su historia personal, que cristaliza en su propia memoria y condiciona su comportamiento social” (Espinosa Bravo, 1983: 28).

En uno de los textos teóricos que acompañaron a *La clase muerta*, Kantor narró cómo la idea de este espectáculo había surgido en un verano de principios de los años setenta, cuando en un pueblo pequeño vio un edificio abandonado de una pobre escuela de principios del siglo (Kantor, 2010b: 141).

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
[...]
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 (Kantor, 2010b: 141-142).

En una rueda de prensa, Kantor explicó que la idea del espectáculo se perfiló tras ver un montaje, en el que “un actor avanzó desde el fondo, desde la penumbra hacia [él]. En una fracción de segundo [tuvo] la sensación de que era la muerte, de que era alguien que llegaba desde la eternidad, desde la muerte” (Pérez de Olaguer, 1983a). En su conferencia sobre *La clase muerta* el director polaco se refirió a la necesidad de mostrar la memoria y la muerte “sin palabras, a través de las cosas más simples y bajas” (Gabancho, 1983a).

En *La clase muerta* “Kantor persigue un gran mosaico de hechos y situaciones que actúan en las emociones del espectador” (Vilà i Folch, 1983: 36). En la obra, a través de unas imágenes muy sugestivas, se presenta la memoria individual y colectiva del pueblo entero, marcada por la Primera Guerra Mundial. Los recursos que Kantor utilizó en el espectáculo, a pesar de su austeridad, son muy hábiles: por ejemplo, con “la simple lectura de un periódico [que] sitúa tiempo y tragedia” (Haro Tecglen, 1983).

Este montaje del Teatro de la Muerte es, como todas las puestas en escena de *Cricot 2*, muy visual, a lo que alude Francisco Nieva en “La intemporalidad expresionista de Kantor” (Nieva, 1983). El dramaturgo español constata que “la imaginación teatral se ha vertido – o convertido – en «imagería» [...] donde la palabra no es fundamento esencial del espectáculo” (Nieva, 1983: 16). Gracias a ello *La clase muerta* es accesible al público español, a pesar de la utilización del polaco. También Gonzalo Pérez de Olaguer se fija en “una estética auténticamente original” (Pérez de Olaguer, 1983b: 48).

Tadeusz Kantor diseñó un espacio escénico único que gravita alrededor de unos viejos bancos de escuela. A esos pupitres de principios del siglo XX vuelven unos viejos “hechos de varios pedazos, de los restos de la infancia, de los destinos vividos en una vida pasada (no siempre gloriosa), de sus sueños y pasiones, [que] a cada instante se deshacen y se rehacen” (Kantor, 2010a: 31). La disposición escenográfica busca una proximidad con el espectador, al que separan de los actores unas sutiles cuerdas, como la que en los museos mantienen la distancia del público del cuadro expuesto. Así se

organizó el espacio en la Galería Krzysztofory de Cracovia, donde tuvo lugar el estreno de *La clase muerta* en noviembre de 1975. Sin embargo, durante la gira mundial, en la gran mayoría de los casos el espectáculo de Kantor se presentó en teatros tradicionales, sobre un escenario a la italiana, lo que no siempre fue de agrado del artista polaco. Un crítico de Murcia reparó en “Tadeusz K. poniendo límite a la venta de entradas, cerrando el paso a ciertos sectores del teatro” (Fernández Aguilar, 1984: 6) para intentar recrear esa intimidad original entre los actores y los espectadores.

En cuanto a la estética de *La clase muerta*, todos los elementos utilizados en el montaje son muy pobres, gastados y olvidados. La estética del más ínfimo rango es la que mejor se ajusta para expresar las ideas kantorianas del Teatro de la Muerte: “a través de la noción de realidad baja, presente en mis pinturas, en mis happenings, en mi teatro, en la tradición literaria polaca y, en general, en todo el arte. Donde hay la noción de la muerte existe la realidad baja” (Declós, 1983), precisó Kantor en la ya citada rueda de prensa. Los tonos negros y grises del vestuario de todos los personajes, incluidos los maniqués, y la repetición del tema musical¹³ le confieren al espectáculo una atmósfera lúgubre. “Un aula muerta, abandonada desde principios de siglo, es ocupada por esos viejos que en un momento entran con su infancia – unos inútiles, vacíos muñecos de cera – a cuestras. Aquella infancia cobra vida de forma grotesca: la vida ya se ha escapado”, observa Patricia Gabancho (1983b: 31).

La clase muerta, sin embargo, tiene también momentos “de un humor extraordinario” (Sagarra J., 1983). En estos “estados de tensión” repara Pedro Espinosa Bravo, que observa: “Se suceden así situaciones cómicas, otras violentas, otras tristes, que van configurando ese kantoriano paso de «las tinieblas a la luz»” (Espinosa Bravo, 1983: 28). También Joaquim Vilà i Folch subraya la maestría de Tadeusz Kantor que “consigue, con una facilidad impresionante, el contraste brutal de las sensaciones, momentos de diversión y momentos espeluznantes, de una cuidadosa sabiduría dramática” (Vilà i Folch, 1983: 36). Y termina su crítica explicando, una vez más, que “la reflexión que propone Tadeusz Kantor, repito, no se puede explicar: hay que verlo” (Vilà i Folch, 1983: 36).

¹³ “Vals François” de Adam Karasiński.

Presencia de Kantor en el escenario en *La clase muerta*

Cuando la compañía de teatro Cricot 2 trajo a España *La clase muerta*, el público español ya había podido ver o al menos leer sobre *Wielopole, Wielopole*. Como la presencia de Tadeusz Kantor en el escenario fue una de las características de sus espectáculos, se mereció una mención en las reseñas de los críticos. Gonzalo Pérez de Olaguer (1983b: 48) señala que Kantor dirige “con los dedos y con la mirada un trabajo sujeto a la férrea disciplina polaca” (Pérez de Olaguer, 1983b: 48), mientras que Patricia Gabancho se fija en la sutileza de los “pequeños gestos apenas perceptibles” (Gabancho, 1983b: 31) con los que el director de *La clase muerta* gestiona el movimiento de los actores, el cambio de escena o de la música utilizada. O incluso para el desarrollo de la acción escénica, convirtiendo el espectáculo “en una foto fija” (Ylla, 1983: 23).

Cabe subrayar, como ya se ha dicho en el caso de *Wielopole, Wielopole*, que Kantor no es un personaje más, sino que “en el escenario, entre los actores, se convierte en observador aventajado y motivador, quizá, de la expresión de cada uno de ellos” (Espinosa Bravo, 1983: 28). Es un demiurgo que transforma “su propia pesadilla, en algo universal; es decir, un sentido de la muerte, una nostalgia activa que más que referirse a hechos concretos pueda impregnar la humanidad” (Haro Tecglen, 1983). Su presencia física en el escenario le permite narrar mejor su propia historia, legitimarla y convertirla en algo mucho más amplio y profundo.

Algún crítico sin embargo le acusó a Kantor de un exceso de egotismo, que lleva a percibir *La clase muerta* a través de esta óptica: “sólo por ser egotismo y no por la curiosa y bella mitología que emplea, aunque esta sea la que más se aprecie. También es posible y hasta deseable un teatro del egotismo. De hecho, ahí está” (Nieva, 1983: 17). Aunque fuera verdad, el Teatro de la Muerte sin la presencia de Kantor no existe, dado que “todo en el escenario es él mismo” (Haro Tecglen, 1983).

Recepción de *La clase muerta*

La clase muerta llegó a España tan sólo en 1983, sólo después de una larga trayectoria internacional en “los grandes escenarios de medio mundo” (Pérez Coterillo,

1983a: 55). Su estreno en Barcelona – la primera ciudad española en la que se representó – fue celebrado por varios críticos (Cerezo, 1983: 85; Espinosa Bravo, 1983: 28; Pérez de Olaguer, 1983b: 48; Ylla, 1983: 23). Eduardo Haro Tecglen señaló la asombrosa perfección del montaje de Kantor (Haro Tecglen, 1983), en la que se fijó también Mariano de Paco, que en su evaluación de la programación teatral de Murcia en el año 1984 subrayó: “la representación en marzo de *La clase muerta*, de Tadeusz Kantor, por el polaco Teatro Cricot 2, fue de una impresionante pureza y perfección. Nos parece, sin duda, el mejor espectáculo teatral del año” (De Paco, 1984: 29).

Aunque no todos los críticos se mostraron entusiastas. Lorenzo López Sancho enfatizó que, tratándose de un espectáculo previo a *Wielopole, Wielopole* que el público español pudo ver poco después de su estreno mundial, *La clase muerta* era tan sólo su germen (López Sancho, 1983b: 51). En su opinión “Kantor ni creará escuela, ni revolucionará el teatro, ni hará mayores averiguaciones. Es ya un interesante clásico que se plagia a sí mismo” (López Sancho, 1983b: 51). Jacobo Fernández Aguilar, en la primera crítica que apareció tras la representación en Murcia, acusó al artista polaco de un “exceso de intelectualidad” (Fernández Aguilar, 1984: 6). Las voces negativas, sin embargo, son una minoría, como podemos apreciar en las numerosas reseñas publicadas en la prensa y en las revistas especializadas.

“*La clase muerta* es de lo mejor que ha pasado en los últimos tiempos sobre nuestros escenarios (que no es poco)” asegura Josep Ylla (1983: 23), a lo que Pedro Espinosa Bravo añade: “Hay tanta sabiduría teatral en la alternativa de Kantor que difícilmente los aficionados pueden evitar la fascinación” (Espinosa Bravo, 1983: 28). Joan de Sagarra apunta de que se trata de “un teatro distinto, sólidamente construido, con gran coherencia y fuerte personalidad” (Sagarra, 1983), mientras que Sabas Martín, por su parte, señala que “contemplar el montaje de Kantor es asistir al mejor teatro, el más rebelde y significativo que se hace hoy por hoy” (Martín, 1983: 661).

En varias reseñas de *La clase muerta*, los críticos valoraron de forma muy positiva el trabajo de los actores de Cricot 2, considerándolos simplemente “extraordinarios” (Gabancho, 1983b: 31; Espinosa Bravo, 1983: 28; Pérez de Olaguer, 1983b: 48; Oliva, 1990: 76).

Unos actores disciplinados hasta las últimas consecuencias, expresivos en alto grado a pesar de su, a menudo, aparente «ausencia». Unos actores que trabajan al unísono, con perfección total, sin protagonismos personales, conscientes de que es la unidad de trabajo en esta singular «clase» lo que da significado a su actuación (Urdeix, 1983: 34).

En el manifiesto del Teatro de la Muerte, del que *La clase muerta* es la primera expresión escénica, Kantor polemiza con los preceptos de Edward Gordon Craig sobre la sustitución del actor por la supermarioneta. El artista polaco no cree en la posibilidad de reemplazar a las personas vivas por los maniqués, pero como señaló Eduardo Haro Tecglen, invierte “el punto de partida – [los actores] no sólo están convertidos en muñecos, sino que los verdaderos muñecos que intervienen con ellos están enteramente vivos” (Haro Tecglen, 1983). Este procedimiento crea una tensión muy especial, a la que los miembros de Cricot 2 responden gracias a las grandes dosis de talento para la expresión artística” (Espinosa Bravo, 1983: 28). Aunque Lorenzo López Sancho (1983b: 51) llega a dudar de si los actores kantorianos serían capaces de realizar trabajos de teatro más clásico o realista, debido a su formación en el grupo que se había formado en el año 1955, reconoce que “por las repeticiones insistentes en las que brotan los hallazgos, todo un gabinete experimental prodigioso, [sus] descubrimientos enriquecerán otras corrientes” (López Sancho, 1983b: 51).

La disciplina que demuestran los miembros de la compañía, según el crítico “modelados vigorosamente para este tipo de creación por la improvisación” (López Sancho, 1983b: 51), se equipara con un rigor casi militar (La Verdad de Murcia, 1984c: 7). Los actores no sólo encarnan una serie de personajes interpretando el papel que les había sido asignado, sino que responden a las indicaciones de Tadeusz Kantor durante el desarrollo del espectáculo. Sólo de esta forma se puede lograr la perfección de la puesta en escena, en la que los actores elevan a cotas increíbles la fuerza de una mirada o de un gesto” (Pérez de Olaguer, 1983b: 48). Como recalcó Lluís Permanyer, “la dirección y sobre todo el trabajo de los actores es una exhibición destinada a colmar la sensibilidad de los más refinados. Su labor es una lección tan espectacular que sólo este aspecto es más que suficiente para obligarnos a presenciar la obra” (Permanyer, 1983: 6).

Debido al hecho de que la presentación de *La clase muerta* en España, tuvo lugar varios años después de su estreno en 1975, su recepción fue muy distinta que hubiera sido en los años setenta. Resulta ilustrativo el comentario de Eduardo Haro Tecglen que antes de ver este espectáculo en España en 1983, había asistido a su puesta en escena en el Festival Internacional de Teatro en Caracas en el año 1978:

su interpretación no ha variado un milímetro – yo sí; la historia, la dinámica de la vida, las tendencias del teatro, las circunstancias de Polonia, las mil imitaciones de Kantor; todo eso hace que un espectáculo, siendo siempre igual, sea siempre distinto -, y eso no se consigue con una mecanización, sino con una estimulación; con unos motivos para que los actores no huyan, no se cansen, no se degraden (Haro Tecglen, 1983).

Según sus palabras, la recepción de un espectáculo cambia en el tiempo, aunque aparentemente éste no sufra cambios internos. En caso de los montajes de Tadeusz Kantor no podemos coincidir con el crítico de *El País*, ya que para el artista polaco era importante la constante evolución del arte. Además, su presencia en el escenario durante la representación le permitía modificar la cadencia de las escenas para darle una mejor respuesta a las reacciones del público. Para él, lo más importante era provocar a los espectadores y conmoverlos.

La confirmación de este planteamiento llegó durante una rueda de prensa llevada a cabo en Madrid, cuando Kantor confesó que no le gustaba el público que venía al teatro para “para consumir el arte, «de la misma manera que se consume un plato en un restaurante antes del espectáculo». «El espectador que entra en un teatro se arriesga y asume una responsabilidad. [...] Debe asumir un riesgo»” (Cerezo, 1983: 83). Josep Urdeix advierte a este propósito a los potenciales espectadores de que “no es un teatro de planteamientos plácidos sino lleno de dureza y provocación existencial” (Urdeix, 1983: 34). También Patricia Gabancho avisa que “Kantor, lo decía él mismo, busca el shock metafísico: enfrentar al espectador con su imagen última, la muerte. (Gabancho, 1983b: 31) y nadie se puede esconder cómodamente sentado en su butaca de terciopelo (Ylla, 1983: 23). De hecho, los espectadores están en el punto de mira de Kantor todavía antes de que empiece la función, ya desde su entrada en el teatro. “Es él quien está en la escena mirando cómo se llena la platea, es él quien concede diez minutos a la

impuntualidad del público” (Gabancho, 1983b: 31) y sólo él puede dar “la orden de empezar el espectáculo” (Ylla, 1983: 23).

En *La clase muerta*, como en todos los espectáculos de Cricot 2, no se prescinde del texto hablado, lo que podría dificultar el acceso a la obra al público no familiarizado con el idioma polaco. Un crítico murciano, de forma irónica, señalaba la necesidad de llevarse al teatro un diccionario (La Verdad de Murcia, 1984b: 7), mientras que Gonzalo Pérez de Olaguer no veía la incompreensión del polaco como un impedimento, fijándose en las diversas lecturas posibles del primer montaje del Teatro de la Muerte (Pérez de Olaguer, 1983b: 48). Además, por un lado, Cricot 2 había preparado un programa de mano con la explicación de cada escena, y por otro, con motivo de la presentación de *La clase muerta* en España, la revista *Primer Acto* le dedicó una sección especial en su número primaveral del año 1983 (Primer Acto, núm. 198, marzo-abril 1983). Resulta curioso que los críticos de esta revista recomendaran la lectura del Manifiesto del Teatro de la Muerte antes de emprender el análisis de *La clase muerta* (Primer Acto, 1983: 15), mientras que Patricia Gabancho invitara al espectador a “[mantenerse] virgen para hacer una interpretación libre” (Gabancho, 1983b: 31). Dos maneras de enfrentarse al teatro muy distintas que ciertamente condicionan la recepción.

La respuesta del público a *La clase muerta* no fue unánime. Tras su estreno en Barcelona, que a la vez como vimos fue el estreno en España, en la prensa cotidiana se dio noticia de la asistencia de “destacadas personalidades del mundo del espectáculo, así como representantes del Ayuntamiento, la Diputación de Barcelona y la Generalidad, que han colaborado para la presentación del grupo polaco en la Ciudad Condal” (Ylla, 1983: 23). El mismo crítico subraya, sin embargo, que “el público de los estrenos es un público muy particular: la mitad de la gente proviene del mundo del teatro y de la crítica, y el resto son algunas personalidades públicas que suelen dejarse ver esos días con el objetivo de conseguir algún voto” (Ylla, 1983: 23). Lo que no deja lugar a dudas que la primera impresión que causó el espectáculo fue muy positiva.

Un gran conocedor de la obra de Kantor, Joan de Sagarra, asegura en su reseña que “*La clase muerta*, en cuanto ofrece una original y rigurosa meditación sobre el espectáculo teatral y el juego del actor, tiene, evidentemente, un gran interés para los hombres de teatro. Pero sería injusto limitar su indudable atractivo a un público de

iniciados” (Sagarra, 1983). Sin embargo no todos los espectadores se mostraron entusiastas de la propuesta de Cricot 2, y en varias ciudades españolas en las que se presentó *La clase muerta* hubo una parte del público que abandonaba la sala durante la representación (Vilà i Folch, 1983: 36; ABC, 1983b: 68). Las discrepancias entre los espectadores eran extremas, y mientras unos no aguantaban hasta el final o “se desesperaba[n] en sus cabezas” (Vilà i Folch, 1983: 36), otros se quedaban largos minutos aplaudiendo a Kantor, a toda la compañía (Vilà i Folch, 1983: 36; ABC, 1983b: 68; Ylla, 1983: 23; La Verdad de Murcia, 1984b: 7). Francisco Nieva reparó en que la fascinación que el arte de Kantor despertaba en ciertos sectores del público español se debía a su aparente originalidad, cuando en realidad bebía de la tradición del expresionismo centroeuropeo desconocido en España (Nieva, 1983: 17). A favor del artista polaco juega, según Nieva, el exotismo de sus montajes:

La Polonia dolorosa y gris que carga Kantor a sus espaldas es todo «vida» en sus imágenes que se reclaman de un nuevo y sutil folklore nacional, aliado a muchos recursos plásticos del expresionismo centro-europeo. Que se conozcan estos recursos no le quita mérito al trabajo de Kantor. Antes bien, lo sitúa en su lugar sin duda relevante (Nieva, 1983: 16).

La dificultad de la acogida podía deberse también, según Jacobo Fernández Aguilar, a “un exceso de intelectualidad en la propuesta, de manera que el suceso se nos queda demasiado críptico, cerrado, necesitado de interpretación personal” (Fernández Aguilar, 1984: 6). Cada uno debía enfrentarse con *La clase muerta* de manera individual: “ese teatro es una comunicación en la que Kantor emite señales y cada espectador las recibe y las descodifica a su manera” (López Sancho, 1983b: 51).

Fue quizás por estas razones que, a pesar del reconocimiento mundial del que gozaba Kantor en los años ochenta, no siempre *La clase muerta* logró llenar las salas de los teatros en los que fue presentada, lo que no pasó desapercibido ni por parte de la prensa, ni por parte del mismo artista. Los críticos teatrales lamentaron este hecho de forma explícita, como por ejemplo Patricia Gabancho que señaló que “cuando [Kantor] vino por primera vez a Barcelona con *La clase muerta*, el patio de butacas del Poliorama se quedó vacío de forma patente. El nombre del director polaco no se había

oído mucho en la ciudad” (Gabancho, 1987b: 31). También en Sevilla el público pareció no estar preparado para recibir la compañía Cricot 2 “en abril de 1984, y quienes acudieron fueron pocos pero afortunados de por vida [...]. Buena parte de la Sevilla cultural aún no se había quitado el pelo de la dehesa, ignorando quién era Kantor. Quizá hoy en día habría hasta reventa” (ABC, 1997: 57). En cuanto a la reacción de Kantor a la aparente falta de interés por su teatro, queda una peculiar anécdota que César Oliva recordó rememorando la visita de *La clase muerta* en Murcia:

Por José Luis Alonso sabía que el carácter del polaco era endiablado. Me contó que el día que se presentó en el Teatro María Guerrero, al ver que no se llenó la sala, puso firmes, y en fila, a toda la compañía en el escenario, mientras hizo llamar al director del local. José Luis fue allí de inmediato, y, ante su troupe, Kantor le dio una monumental regañina, aduciendo que en todos los teatros del mundo llenaba, y qué clase de director era ése que no había conseguido lo propio en Madrid.

Adiestrado por la experiencia de mi colega me propuse llenar el teatro como fuera. Y, ante la inicial ausencia del público en las taquillas, empezamos a llevar colegiales y universitarios casi de una oreja. (Oliva, 1990: 76)

La acogida de *La clase muerta* en España no fue unánime y el espectáculo no siempre recibió críticas positivas, pero siguiendo a José Monleón “se puede decir, sin exageración, que es ya un «clásico» contemporáneo” (Monleón, 1983: 26).

1.3. ¡Que revienten los artistas!

Ya en febrero de 1985, aún antes de su estreno absoluto en Núremberg en junio de este mismo año, en la prensa madrileña se anunciaba el regreso de Tadeusz Kantor “a los escenarios españoles a finales del presente año con su último montaje *Que revienten los artistas*” (ABC, 1985: 58). La información se ampliaba con la noticia sobre el inicio de la gira europea del espectáculo que tendría lugar en julio en el marco del Festival de Aviñón (ABC, 1985: 58), donde Cricot 2 compartiría espacio con Peter Brook (Moll, 1985; Quiñonero, 1985: 35).

Más detalles proporciona Joan de Sagarra, que subraya que “el montaje de Tadeusz Kantor *¡Mueran los artistas!*, una coproducción entre Cricot 2, de Cracovia, el *Institut für Modern Kunst, de Núremberg*, y el *Centro de Ricerca per il Teatro*, de Milán” (Sagarra J., 1985a) fue la sorpresa del festival. Llama la atención que el crítico utilice el rótulo de *¡Mueran los artistas!* que es una traducción literal del título original de la obra, en francés, *Qu'ils crevent les artistes!*. De hecho, el rótulo francés apareció en la prensa española de la mano de Xavier Fábregas (1985a: 32).

Desde Aviñón se informaba también que la codirectora del Festival de Otoño de Madrid, Pilar Yzaguirre, estuvo presente en el festival francés para presentar en su marco “un avance de la amplia programación de danza, música y teatro prevista para este año en la reunión madrileña, en la que se presentarán noventa y cuatro espectáculos” (García Garzón, 1985: 60). *¡Que revienten los artistas!* sería uno de ellos.

A mediados de julio de 1985, en la edición madrileña del diario *ABC* apareció la noticia sobre la publicación de un número especial de la revista editada por el Centro de Documentación Teatral, *El Público*, con la portada dedicada a Tadeusz Kantor. La portada del número 22-23 de *El Público* es la reproducción del cartel del Festival de Aviñón que utilizó un fragmento de un dibujo del artista polaco representando un pie descalzo. Esta imagen permitió el juego de palabras en la portada de la revista: “Verano’85. Kantor planta pie en AVIÑÓN”. En *ABC* se anunciaba que *El Público* “dedica una parte prioritaria de sus noventa y dos páginas a los festivales de verano, tanto en Europa como en España, adelantando los programas y comentando los espectáculos más relevantes, como [el] de Tadeusz Kantor, *Que revienten los artistas*” (S. E., 1985: 71).

A caballo entre septiembre y octubre del mismo año, Cricot 2 viajó a París para participar en el Festival de Otoño. Este hecho tampoco pasó desapercibido en España, donde Joan Sagarra informaba: “En la programación del *Festival d'Automne* de este año encontramos uno de los grandes triunfadores de Aviñón-85, Tadeusz Kantor, con su último espectáculo *Qu'ils crevent, les artistes* (*¡Que revienten los artistas!*), y que inaugurará el Memorial Xavier Regás, de Barcelona, en 1986” (Sagarra J., 1985c). En esta última noticia el crítico barcelonés ya aplicó el título en español que se utilizaría de forma generalizada, *¡Que revienten los artistas!*, con el verbo *reventar* mucho más

marcado semánticamente que el simple *morir*, a la vez que más próximo al significado de la palabra usada por Kantor en el título de este espectáculo en polaco: *Niech szczeną artyści*.

¡Que revienten los artistas! en España

El tercer montaje del Teatro de la Muerte, *¡Que revienten los artistas!*, se presentó en el año 1986 en Madrid (ABC, 1986a: 77; S. E., 1986a: 89). “Entre las siete compañías extranjeras que participan este año en el 6º Festival Internacional de Teatro destacan Cricot 2-Kantor, de Polonia”, anunciaba en *El País* Rosana Torres (1986a), mientras que en *ABC* Juan Ignacio García Garzón puntualizaba que el montaje de Kantor se podría ver del 4 al 15 de marzo en la Sala Olimpia (García Garzón, 1986: 81).

Con motivo de la presentación de *¡Que revienten los artistas!* en España, se le dedicó a este espectáculo y a su creador la edición del 6 de marzo de 1986 del programa *Metrópolis* del canal 2 de la TVE (El País, 1986). Además, la revista *El Público* dedicó a la vida y la obra del genial artista polaco un cuaderno monográfico de 72 páginas (*Cuadernos. El Público*, nº 11).

En noviembre del mismo año se avisaba la llegada de Kantor a Barcelona con el mismo montaje (Fondevila, 1986b: 35; Farré, 1986: 79), lo que sucedería en marzo del año siguiente: *¡Que rebentin els artistes!*, que fue su título en catalán, se presentó en el Mercat de les Flors del 25 al 29 de marzo de 1987. En mayo, en cambio, pasó por el Teatro Ayala de Bilbao.

El público español pudo disfrutar también de la grabación de este espectáculo, que se emitió en la TVE en dos ocasiones. Por primera vez, el 2 de octubre de 1988 (*La Verdad de Murcia*, 1988: 73) y, posteriormente, el 12 de enero de 1991, como homenaje al recién fallecido Tadeusz Kantor, “el segundo canal ofrece en su programación *Trasnoche* la reposición de la obra *¡Que revienten los polacos!* (sic!). Considerada como una de las más importantes del teatro polaco contemporáneo” (F. Ch., 1991: 56).

Contenido de *¡Que revienten los artistas!*

¡Que revienten los artistas! lleva como subtítulo *Revista* y “no es un capricho, el espectáculo tiene el ritmo y la cadencia de la revista, un género en otro tiempo arrollador y espléndido, [...] pero que hoy en Europa, según Kantor, es el peldaño más bajo del espectáculo” (Pérez Coterillo, 1985: 6). El gusto por la realidad del ínfimo rango y los bajos fondos que el artista polaco había mostrado en sus montajes anteriores, cobra su expresión plena en *¡Que revienten los artistas!* y sus personajes: “los pobres, la barraca de feria, los chulos, los criminales y los suicidas” (S. E., 1986b: 76). Eduardo Haro Tecglen lo califica incluso de “una mojiganga de la muerte como las que hacían nuestros cómicos primitivos: después de todo, cierta necesidad de desahogarse de una forma de catolicismo apremiante y culpabilizador, desde dentro de él, unifica tiempos y espacios aparentemente lejanos” (Haro Tecglen, 1986).

Según cuenta Kantor en uno de sus textos (Kantor, 2005c: 10), el título de este montaje es fruto de una anécdota que conoció en París en 1982:

Se trataba de recibir el permiso de los vecinos de una galería de arte para llevar a cabo unas obras, comunes para la galería y los espacios contiguos.

Por supuesto los vecinos se manifestaron en contra.

Y al oír el argumento de que la galería, donde exhiben artistas conocidos, le da fama a todo el barrio, una de las vecinas gritó: qué revienten los artistas (Kantor, 2005c: 10).

En esa época Kantor estaba empezando a trabajar en un nuevo espectáculo, en el que quiso introducir la figura de Veit Stoss, escultor alemán del siglo XV y autor del altar de la Basílica de Santa María en Cracovia, y la expresión enfadada de esa vecina le sugirió cómo llamarlo. Aunque Haro Tecglen supone que “probablemente, la denominación del artista que hay en su título se refiere más a una generalidad de personas consideradas como inútiles y sobrantes por unas sociedades de rigor político y militar, que al desarrollo de un oficio en sí. Habla de una mentalidad” (Haro Tecglen, 1986). Kantor afirma, sin embargo, que se ha inspirado en las vidas de dos artistas, el ya mencionado Veit Stoss y el escritor polaco de principios del siglo XX Zbigniew Uniłowski (García Garzón, 1985: 60).

Pero *¡Que revienten los artistas!* “no parte de un argumento narrado. La obra de teatro, para Kantor, surge de sí mismo, su principal materia es el actor y cuanto éste es capaz de manejar: pensamientos, ideas, imágenes, objetos...” (Pérez Coterillo, 1985: 6). También Francisco Nieva se fija en el hecho de que en este montaje “no existe proceso «argumental» propiamente dicho, sino intensificación progresiva de las imágenes y las sensaciones” (Nieva, 1986: 33). De nuevo Kantor ha utilizado los *clichés de la memoria*, propios de su Teatro de la Muerte, los recuerdos “llamados a la escena del pasado y que se sobreponen los unos a los otros»” (J. C., 1987: 39).

El escenario en el que todo el espectáculo se desarrolla es una caja negra con una simple puerta en el fondo. En este espacio vacío cobran especial importancia los objetos, “que parecen esculturas y prolongaciones de su mismo universo de artista” (Pérez Coterillo, 1985: 8). Entre estos objetos destaca una cama en la que estará muriendo el personaje llamado “Yo, el agonizante, personaje teatral”, asistido por su sosias, “El autor del personaje teatral del agonizante que describe su propia muerte”, interpretados por los gemelos Janicki. En el escenario aparecen también varias sillas, en una de las cuales está sentado Tadeusz Kantor, recogido en el reparto como “Yo mismo en persona, autor principal”, y muchas cruces de madera. Como observó Santiago Fondevila, “Kantor se sumerge una vez más en el desconocido mundo de la muerte. Es esta nueva acción escénica Kantor cuestiona la condición del arte y del artista, de la vida y de la muerte, de su propia muerte, la cual, según sus palabras, describe en la obra” (Fondevila, 1985: 29).

Un objeto que llama mucho la atención cuando aparece en el escenario es el esqueleto de un caballo de dimensiones reales, en el que entra “Quien todos sabemos” rodeado de sus generales y precedido por el personaje del “Yo, cuando tenía seis años”, también vestido de oficial. En su entrada le acompaña una marcha militar titulada “Nosotros, la primera brigada”, una melodía muy solemne que recuerda la Primera Guerra Mundial. No todos los críticos españoles se mostraron entusiastas por la utilización de temas recurrentes en los montajes del artista polaco. Xavier Fábregas, por ejemplo, señaló que en *¡Que revienten los artistas!*

se repiten hasta la obiedad los dos o tres temas sobre los que Kantor trenza el espectáculo. La entrada del ejército de difuntos, con la figura siniestra del capitán

montando el esqueleto de un caballo, constituye una típica secuencia kantoriana que pierde grandeza a fuerza de repetirse (Fábregas, 1985c: 28).

Rosana Torres, por su parte, ve esta reiteración como algo positivo:

¡Que revienten los artistas! es, una vez más, un espectáculo que gira alrededor de los fantasmas particulares de su creador. Su mundo de introspección salta al escenario, donde surge, con toda la lucidez posible de una mente privilegiada, la historia de su pueblo vivida a través de su piel. Todo ello a través de la óptica de un hombre que nunca ha cambiado su postura a lo largo de toda una vida (Torres, 1986b).

Siguiendo la línea propia de *Cricot 2*, *¡Que revienten los artistas!* es un montaje muy visual, en el que “el escenario se hace lienzo” (López Sancho, 1986a: 70). Porque “Kantor no representa, ni explica. Kantor como pintor y escenógrafo dibuja la figura. La figura toma cuerpo y movilidad en una secuencia y del ensamblaje de distintas secuencias, algunas de ellas sin una aparente relación directa, surge el espectáculo” (Broch, 1987: 39). Como se ha mencionado anteriormente, la figura alrededor de la cual está construida esta puesta en escena es Veit Stoss, que aparece tan sólo en el tercer acto para convertirse en el maestro de ceremonias. Con la ayuda de tres esbirros capta a todos los demás personajes y los inmoviliza en unos postes de madera que los obligan a adoptar posturas de mártires cristianos. Recrea de esta forma las estatuas de su obra maestra, el altar de la Basílica de Santa María en Cracovia. Pero los personajes no quieren obedecer a su voluntad: hacen esfuerzos por sobrevivir y, en un desfile al que participan también los militares, bailan con sus postes a cuestas.

En esta meditación sobre el acto de la creación y el destino de la obra de arte hay una extraña intuición en la que el autor parece enfrentarse a su criatura, que ha tomado casi una vida independiente y que le responde, le contradice o prefigura una rebelión frente a su dictado. Acaso la premonición de que la obra puede sobrevivir al creador, de que ha comenzado la rebelión de los objetos (Pérez Coterillo, 1985: 8).

¡Que revienten los artistas! termina con la construcción de una barricada, bajo la supervisión del personaje de Veit Stoss, con todos los objetos que habían sido utilizados en el espectáculo. De nuevo Kantor, a través “tantas ambigüedades y polivalencias [ha realizado] un mundo único y perfectamente explícito. Simple e intenso” (Nieva, 1986: 33). Se trata de “un espectáculo ante todo emocional, inexplicable en palabras, que llega a la mente a través de la emoción” (S. E., 1986b: 76).

Presencia de Kantor en el escenario en *¡Que revienten los artistas!*

En el caso de *¡Que revienten los artistas!*, el público español estaba ya familiarizado con el procedimiento de Tadeusz Kantor, que comportaba estar presente en el escenario a lo largo de toda la función (Haro Tecglen, 1986; Benach, 1986: 27). De nuevo se trataba de “una de las más singulares características del teatro de Kantor”, que consiste en “que él está siempre en el escenario durante la representación, observando a sus actores, dándoles indicaciones o incluso cortándoles un determinado ritmo” (Pérez de Olaguer, 1987b: 56).

Sin embargo, uno de los críticos barceloneses, Alex Broch, vio una peculiaridad en *¡Que revienten los artistas!*, que marca una clara diferencia entre la presencia de Kantor en este montaje y en los anteriores. Advierte a los espectadores que en este caso “Kantor no nos sitúa ante un espectáculo físico, el del escenario, sino ante un espacio mental, el de su memoria. Entramos, pues, en el pensamiento del autor” (Broch, 1987: 39). De ahí que la interpretación influya de forma considerable en la recepción del recurso utilizado por el artista “desde los años 60” (Pérez de Olaguer, 1987b: 56).

Como expresó en una rueda de prensa organizada para los medios españoles, Tadeusz Kantor se consideraba “el malhechor de este espectáculo” (García Garzón, 1985: 60), y declaró que era plenamente consciente del riesgo que suponía su presencia entre los personajes (Pérez de Olaguer, 1987b: 56). Que el director estuviera entre los actores “dictando con leves gestos los movimientos ya aprendidos de los intérpretes” (Benach, 1986: 27) nunca ha sido una práctica habitual en el mundo del teatro, donde es más común que una vez terminado el montaje de la obra, ésta se abandona a su suerte y empieza vivir con su propia vida. Kantor, en cambio, en *¡Que revienten los artistas!*

está “siempre en primera persona, siempre presente en la escena manteniendo un interpelado diálogo sin palabras con sus fantasmas, evoca de nuevo la habitación de su infancia” (Pérez Coterillo, 1985: 7-8). Se mantiene al margen del escenario, observando con sigilo y gran atención el desarrollo de la acción escénica, “como un director de orquesta que temiera siempre por la impericia de sus músicos” (Benach, 1986: 27).

Recepción de *¡Que revienten los artistas!*

¡Que revienten los artistas! fue el tercer espectáculo que Kantor trajo a España, “país donde, aseguró ayer [en una rueda de prensa], el público entiende al instante sus espectáculos, concebidos como imágenes, como acción, sin narración, sin historia, con sólo «texto verbal»” (S. E., 1986b: 76). Como en otras ocasiones, el idioma polaco no supone un obstáculo inevitable para el espectador español, no sólo porque se trata de “una obra teatral con muy escaso texto” (Torres, 1986b), sino porque “pocas veces alcanza el teatro las cimas de belleza y de misterio, comunicabilidad que le confiere la poderosa taumaturgia de Tadeusz Kantor” (López Sancho, 1986a: 70).

Dado que Kantor era ya bien conocido por los españoles, muchos comentaristas subrayaron su repetitividad, aunque su interpretación varía de un crítico a otro. Por un lado, Haro Tecglen repara en el “mismo rigor de siempre” (Haro Tecglen, 1986c), y aunque el Teatro de la Muerte ya no sorprende al público, “a cambio de ello se tiene la tranquilidad de que hay una corroboración, una confirmación continua de su línea de pensamiento” (Haro Tecglen, 1986c). Pérez de Olaguer, por su parte, recalca que “*¡Que revienten los artistas!*, como ya es normal en el teatro de Kantor, viene apoyado por una música de gran impacto y por un trabajo de los actores prácticamente perfecto, milimétricamente ajustado y de un rigor y una disciplina que raya la perfección” (Pérez de Olaguer, 1987e: 57). La música juega un papel fundamental, como “creadora de emociones y sensaciones” (La Vanguardia, 1987: 37), en este último espectáculo en el que cada silencio cuenta (López Sancho, 1986a: 70).

No a todos, sin embargo, cautivó la propuesta de Kantor, aunque indudablemente *¡Que revienten los artistas!* “posee momentos de un gran efecto. [...] Pero hay que convenir que este nuevo esfuerzo kantoriano no añade nada más a los anteriores”

(Fábregas, 1985c: 28). La repetitividad convertida en la estética propia del trabajo de Cricot 2 se ve como algo negativo en caso del montaje estrenado en España en 1986. Xavier Fábregas, tras ver esta obra constató que le “pareció que [*¡Que revienten los artistas!*] mostraba una cierta fatiga del creador; que al no indagar más allá que los montajes anteriores automáticamente se situaba por debajo de ellos, del impacto que causaron” (Fábregas, 1985c: 28). En otro tono lo expresó Francisco Nieva en las páginas del *Primer Acto*, advirtiendo que “esta fuerte bebida teatral puede subirse a la cabeza y hasta crear algunos alérgicos. No obstante, Kantor hoy viene a contar entre los más interesantes creadores de teatro” (Nieva, 1986: 33). También Joan Casas reconocía sentirse desbordado por “el universo metafísico de Kantor” (Casas, 1987: 27). El crítico del *Diari de Barcelona* reflexionaba sobre “si tiene mucho sentido querer hacer una crítica del teatro de Kantor. Es una dramaturgia que establece sus propios principios creativos y que los despliega con una coherencia abrumadora” (Casas, 1987: 27). Una opinión digna de ser recordada por la humildad con la que se enfrenta a la obra del artista polaco, tan difícil de ser explicada con palabras. “La obra de Kantor, más que ser abierta a un rico abanico de interpretaciones, ofrece un pozo inmenso de sugerencias que podrían llenar voluminosos libros, tanto desde los aspectos conceptuales como desde los estrictamente dramáticos” (Vilà i Folch, 1987b: 39).

La dificultad de una interpretación unívoca obliga al espectador a profundizar en *¡Que revienten los artistas!* “de puntillas, como en un misterio al que le hubieran vaciado de transcendencia, de santidad y se hubiera revelado en su obscena, grosera penumbra. Es la pesadilla quien manda” (Pérez Coterillo, 1985: 8). Lo que de nuevo destacó en el montaje fue “la disciplina, la honda expresividad de esos actores” (López Sancho, 1986a: 70), que al final de la obra “fueron aplaudidos con el entusiasmo de siempre y realizaron su desfile, con el aire de remedo de revista que subraya este espectáculo, como en un apoteosis final” (Haro Tecglen, 1986c). Pérez Olaguer se dio cuenta de que durante las ovaciones no estaba en la escena Tadeusz Kantor, “que nunca sale a recibir los bravos del respetable” (Pérez de Olaguer, 1987e: 57).

De la programación de *¡Que revienten los artistas!* en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Madrid se congratulaba Eduardo Haro Tecglen, alegando que “Kantor es afortunadamente inevitable” (Haro Tecglen, 1986a). En el mes que duró el

festival, en la capital española se pudieron ver “15 espectáculos de siete compañías extranjeras y tres españolas. La muestra ha costado 111 millones de pesetas, que han costado en partes iguales la Administración central, la comunidad autónoma y el Ayuntamiento de Madrid” (Torres, 1986e). Llama la atención el grado de transparencia que en este caso se puede encontrar en la prensa española y el nivel de detalle en registrar el número de espectadores que participaron en la gran fiesta teatral. Según López Sancho, “el magnífico Tadeusz Kantor, sólo alcanzó el 55 por 100 de su aforo” (López Sancho, 1986b: 78). Rosana Torres, a la vez que estima el número de espectadores en 50.000, aporta un dato muy interesante sobre el modo de proceder de Tadeusz Kantor: “*Que revienten los artistas*, oscilaron entre el 45% y 65% de aforo, aunque Kantor colgó a última hora el cartel de no hay entradas” (Torres, 1986e). Sabemos por otros testimonios (Oliva, 1990: 76) que el artista polaco era muy orgulloso y no soportaba no estar en el centro de atención. No obstante, resulta curiosa la franqueza con que la periodista lo constata.

1.4. *Jamás volveré aquí*

El que iba a ser el último espectáculo de Tadeusz Kantor, estrenado a finales de abril de 1988 en Milán *Qui non ci torno più (Nigdy tu już nie powróce)*, se vio referido en la prensa española por primera vez con el título en francés, *Jamais je ne retournerai ici*. En las páginas de *La Vanguardia*, la agencia EFE daba noticia del “estreno mundial” en Berlín (1988: 59), capital cultural de Europa, del nuevo espectáculo de Tadeusz Kantor. Su presencia en la capital de la República Federal de Alemania se había anunciado previamente en la edición madrileña del diario *ABC* ya a finales de enero del mismo año, aunque sin especificar el montaje que se iba a presentar. También Joan de Sagarra, el crítico fiel de *Cricot 2* anunció: “Berlín acoge el estreno de *Jamás volveré aquí*, considerado como el testamento teatral de Kantor” (Sagarra J., 1988).

Jamás volveré aquí en España

Ya en octubre de 1988, tan sólo medio año después de su estreno absoluto, *Jamás volveré aquí* llegó a España. El día 20 de octubre de 1988 (Rotger, 1988a) el espectáculo se presentó en el Auditòrium de Palma de Mallorca, en el marco del VIII Festival de Teatro de Palma, como “primera plaza de todo el Estado español” (Benach, 1988: 40).

Ya un mes antes se había anunciado la presencia de Cricot 2 en Barcelona con su montaje más reciente, en “la programación teatral del Mercat de les Flors” (La Vanguardia, 1988: 64), sin embargo no será hasta finales de febrero de 1989 (desde el 22 hasta el 26) cuando *Jamás volveré aquí* llegue a la ciudad condal. En la prensa cotidiana se anunciaba que sería la cuarta visita de Tadeusz Kantor en Barcelona (Avui, 1989: 41) y en Catalunya Radio el 25 de febrero de 1989 el artista polaco sería entrevistado en el programa *Nit expres*.

Tras su paso por Barcelona (Muñoz, 1989: 38), Cricot 2 presentó *Jamás volveré aquí* en la novena edición del Festival Internacional de Teatro de Madrid (ABC, 1989a: 116), con cinco funciones en el Teatro Albéniz entre el 1 y el 5 de marzo (ABC, 1989b: 6).

«Además de ser un revulsivo y un estímulo para la ciudad de Madrid, el Festival Internacional de Teatro es todo un escaparate en el que los profesionales de la escena pueden debatir y contrastar sus trabajos». Esta frase de Ariel Goldemberg, director del Festival de Teatro de Madrid, fue ayer reproducida por Juan Barranco, alcalde de Madrid, quien dijo, en la presentación de la muestra, sumarse a esta afirmación (Torres, 1989).

Al año siguiente, en *El País* apareció la noticia del estreno polaco de *Jamás volveré aquí* (Torres, 1990), muy posterior a la presentación de este espectáculo en diversos escenarios de Europa. En la misma noticia, Rosana Torres se refirió también a la ausencia de Kantor en el X Festival Internacional de Teatro de Madrid, donde sí se presentarían los montajes de otros “grandes directores de la escena mundial”. En 1990 Tadeusz Kantor no aparecería en los escenarios de la capital española.

Contenido de *Jamás volveré aquí*

Debido a su título, muchos críticos sospechaban que *Jamás volveré aquí* estrenado en 1988 pudiera ser el último espectáculo de Tadeusz Kantor. Durante su visita a Palma de Mallorca, en una conversación con Francisco Rotger, el artista polaco decidió aclarar el origen de este:

«Tengo dos explicaciones para este título: la primera es completamente banal, la segunda es más profunda. La banal es la burocracia polaca, a la que le grité un día que nunca más volvería aquí. Eso fue en Cracovia.

La profunda viene de que, cuando grité esto, pensé que era un buen título para un espectáculo. Después me puse a reflexionar, y esta frase se convirtió en profunda. No encuentro el adjetivo adecuado, pero estoy en el final de mi vida, y no es sólo el final de mi vida, sino también el final del siglo... nunca más volveré aquí» (Rotger, 1988a).

Por su construcción y contenido, *Jamás volveré aquí* es una especie de testamento de Kantor y así también fue recibido (Sagarra J., 1988; Rotger, 1988a; Antón, 1989). El escenario es un ordinario bar, “con mesas de zinc y taburetes de madera, el ruido insistente de una gotera, un altavoz colgado” (Casas, 1989: 30), que por ser tan abstracto adquiere casi la dimensión de *infernum* (Kantor, 2005c: 111). “En este espacio, ámbito de la muerte, habitación de la memoria, escenario, evocación de una modesta taberna de Cracovia, Tadeusz Kantor en persona volverá a encontrarse con sus fantasmas” (Casas, 1989: 30), los personajes de sus espectáculos anteriores. Vienen a encararlo los representantes de todas las etapas de su teatro¹⁴: los Hassidim del *Wielopole, Wielopole* que se convierten en los Obispos bailando tango de *¿Dónde están las nieves de antaño?*; los violinistas y “aquellos señores” de *¡Que revienten los artistas!*; o los habitantes de *Wielopole*. Pero no se trata de una antología de las escenas de los montajes anteriores, sino más bien de una técnica prestada de la *Comedia dell’Arte*:

«Pienso», dice el director de *Cricot 2* mientras sigue fumando, «que es muy interesante utilizar los mismos personajes, pero favoreciendo las circunstancias

¹⁴ Cfr. La ficha de *Jamás volveré aquí* disponible en el Anexo II de la presente tesis.

para crearlos de nuevo. Los críticos imbéciles dicen que ya no tengo invención, que estoy agotado. No, no estoy agotado. Es muy difícil utilizar los mismos personajes y meterlos en una situación nueva» (Rotger, 1988a).

Lo que une *Jamás volveré aquí* con los espectáculos del Teatro de la Muerte previos es la utilización de la memoria como “el mecanismo que muestra la acción del pasado y construye la obra” (Antón, 1989). En este último montaje Kantor se sirve de varias secuencias de las producciones anteriores “a modo de síntesis o conclusión de ese mundo del artista” (Broch, 1989: 40). Y esa reiteración de las imágenes “no es tan sólo temática, sino que se refiere igualmente a la forma, a la propuesta escénica” (De la Hera, 1989: 45). Kantor vuelve al uso repetido de la música, que marca el compás de la acción dramática, al ritmo pautado por el propio director de los cambios de escena, o a lo monocromático de la apariencia de los actores. Los críticos españoles se dan cuenta de ello y no añaden mucho más a la descripción de *Jamás volveré aquí*. Se limitan a citar las palabras de Kantor pronunciadas “en la rueda de prensa, «en las cuatro obras [del Teatro de la Muerte] la memoria es la que construye el espectáculo»” (Avui, 1989: 41). Y añadió “que «todo artista, en cierto momento debe hacer balance, un resumen, comprender lo que ha hecho»” (Antón, 1989).

Como sintetizó Joan-Anton Benach, *Jamás volveré aquí* “se convierte así en el impresionante filme de toda –o de casi toda– la indagación de un gran artista” (Benach, 1988: 40).

Presencia de Kantor en el escenario en *Jamás volveré aquí*

El espectáculo *Jamás volveré aquí*, estrenado en el Teatro Studio de Milán (Italia) en abril de 1988, iba a ser el último espectáculo de Tadeusz Kantor.

- Usted presenta No volveré jamás¹⁵ como un punto final, como un epílogo a su trayectoria y no como un escalón más. ¿Significa esto que va a dejar el teatro?

¹⁵ Como se ha explicado en la Introducción de la presente tesis, en las publicaciones en español no hay unanimidad en la denominación de los espectáculos de Tadeusz Kantor. Nosotros optamos por *Jamás volveré aquí*.

- Lo presento como mi último espectáculo, mi último trabajo, pero nunca se sabe cuándo un creador va a poner el punto final a su obra. No depende de mí: Dios, la muerte, tienen la palabra. *No regresaré jamás* no es, espero, la conclusión de mi actividad teatral (García Garzón, 1989: 77).

En este montaje el artista decidió enfrentarse de forma abierta con su propia creación teatral y por primera vez se subió al escenario no como el demiurgo que velaba por el desarrollo de la acción, sino como un actor más (Antón, 1989), un personaje que hacía de sí mismo, autodenominándose *Yo, en persona*. Fue un cambio muy significativo, aunque aparentemente se trataba simplemente de un caso más de su presencia en el espacio escénico. Varios críticos españoles se percataron de este hecho, como podemos apreciar en el comentario de Joan-Anton Benach que subraya una mayor visibilidad del director polaco: “Más que en anteriores ocasiones, en efecto, Tadeusz Kantor es [...] el personaje ausente-presente entrometido en el fantástico ceremonial de unos actores que «fingen» y «representan» pequeñas porciones de la personalidad de su creador” (Benach, 1988: 40).

En *Jamás volveré aquí* aparecen varios personajes de todos los espectáculos de *Cricot 2*, que establecen con su creador “un juego pirandelliano” (Sagarra J., 1988). Joan de Sagarra no es el único crítico que establece un paralelismo entre el espectáculo de Kantor y el de Pirandello (Casas, 1989: 30), ya que la confrontación entre los personajes y el dramaturgo necesariamente llevan a pensar en *Seis personajes en busca de autor*. Sin embargo, aunque Kantor “ingresa en la esfera imaginariamente real de sus personajes y acepta ser por ellos vejado, discutido” (López Sancho, 1989: 99), no está al mismo nivel que los demás actores. “En el fondo sigue siendo el mismo demiurgo imperturbable que contempla con inútil piedad, con emoción vibrante y silenciosa, las desgracias de ese mundo procesado implacablemente” (López Sancho, 1989: 99).

Él mismo lo subrayó en la entrevista con Juan Ignacio García Garzón para el diario *ABC* de Madrid:

- En sus montajes, usted suele permanecer en escena. En este último es prácticamente un intérprete más. ¿Se ve usted como actor?

- Salgo al escenario como actor, pero no soy un actor, porque no interpreto, soy yo mismo, encarno mi propio papel. No actúo: yo soy. Es mi juego. En las anteriores obras, los actores no me veían aunque deambulaba entre ellos. Ahora, reaccionan frente a mí (García Garzón, 1989: 77).

Su presencia en el escenario, que en *Jamás volveré aquí* tiene tintes pirandellianos y supone un ligero cambio respecto a lo que estaba acostumbrado el público del Teatro de la Muerte, en las palabras del propio Kantor tiene como objetivo “reforzar la noción de la vida individual” (Antón, 1989). Desde esta perspectiva, se acerca al concepto unamuniano de la intrahistoria, que a través de la vida personal de Kantor y su creación artística muestra en el escenario la evolución teatral e histórica del siglo XX. “No se trata de egocentrismo o narcisismo como algunos críticos han señalado [...]. Yo soy un medio para reforzar esa noción” (Antón, 1989), subrayó Kantor en la rueda de prensa que había precedido la representación de *Jamás volveré aquí* en el madrileño Teatro Albéniz.

En la interpretación del rol del artista en el mundo, Kantor va aún más lejos y “sin falso pudor asegura que «el artista es actualmente casi Cristo. El viaje de Cristo a través del desierto siempre diciendo lo mismo, su vida entera diciendo lo mismo. Igual que yo, siempre diciendo lo mismo. Igual que cualquier artista»” (Fondevila, 1989: 36). En *Jamás volveré aquí* se enfrenta con los fantasmas de su pasado, tanto personal como artístico, siendo consciente de la proximidad de la muerte y la necesidad de hacer una recapitulación de su arte. Como señaló Alex Broch en la reseña publicada bajo el significativo título de “El enfrentamiento entre el individuo y la sociedad”, en el espectáculo se trata de “Kantor y el futuro de la muerte que le acompaña a todas partes, con la muerte que cada uno lleva dentro de sí mismo. Kantor autor, Kantor personaje está mucho más presente y de manera mucho más efectiva y patente. [...] Es el sujeto que cierra la historia” (Broch, 1989: 40). A través de su presencia en el escenario, en *Jamás volveré aquí* Kantor redime a los personajes de sus espectáculos y a los espectadores que le acompañaron durante largos años en su creación teatral.

Recepción de *Jamás volveré aquí*

Como en el caso de *¡Que revienten los artistas!*, a la hora de escribir sobre *Jamás volveré aquí* los críticos opinan que Tadeusz Kantor se repite mucho en los espectáculos creados después de *Wielopole, Wielopole*. “Visto uno, vistos todos” afirma Joan de Sagarra (Sagarra J., 1988), mientras que Lorenzo López Sancho es aún más tajante, aseverando que “Kantor sigue plagiándose” y que “su técnica no ha avanzado un paso” (López Sancho, 1989: 99).

Sin embargo, aunque las valoraciones de los críticos se centren en la repetitividad propia de los montajes del Cricot 2, para su mayoría es algo positivo. “El *quid* de ese espectáculo, aquello que le confiere su enorme fiera y encanto, se halla, pues, en la operación de haber espigado imágenes y secuencias de comprobada efectividad escénica. Efectividad que nada tiene que ver con el puro efectismo” (Benach, 1988: 40). Tadeusz Kantor utiliza los mismos elementos para construir un nuevo espectáculo, lo que Joan de Sagarra califica como su ejemplaridad (Sagarra J., 1988). Alex Broch va incluso más allá en su apreciación, subrayando que el hecho de conocer bien el universo kantoriano de los espectáculos anteriores permite “ser espectador activo del rito escénico que nos ofrece” (Broch, 1989: 40). Porque “en el teatro de Kantor no hay, pues, nada gratuito, hay toda una simbología” (Broch, 1989: 40). Incluso López Sancho reconoce la asombrosa agudeza visual del director polaco que “domina las composiciones sordas de color, los agrupamientos de enorme plasticidad dramática, el ritmo de calmas y exaltaciones, el secreto de las puertas que se abren misteriosamente para dejar pasar figuras sorprendentes” (López Sancho, 1989: 99). El crítico madrileño califica *Jamás volveré aquí* como “teatro onírico” o incluso “teatro-pesadilla en el que no hay presente porque todo es un definitivo pasado, ya que su escenario es la memoria inmersa en la angustia” (López Sancho, 1989: 99).

Alberto De la Hera repara en el hecho de que Kantor está envejeciendo, igual que los actores de Cricot 2, lo que indudablemente “se traduce en una pérdida de vivacidad del entero espectáculo” (De la Hera, 1989: 45), aunque según él no es un defecto. Aunque la obra estrenada en 1988 “es una nueva puesta en escena de cuanto ya

sabíamos” (De la Hera, 1989: 45), se trata de “un hecho teatral de notable interés” (Broch, 1989: 40).

La recepción de *Jamás volveré aquí* en España empezó incluso antes de su primera función en Palma de Mallorca en otoño de 1988, ya que el potencial público pudo familiarizarse con la acogida de este espectáculo en Berlín en mayo del mismo año. “Un reducido público de profesionales del teatro y críticos de los principales medios de información europeos acogieron el que se considera ya como el testamento de Kantor con más de 10 minutos de aplausos y gritos de «¡Bravo, bravo!»” (Sagarra J., 1988). En una entrevista con Francisco Rotger, Kantor se jactaba su buena relación con los críticos teatrales que según él sabían reconocer el valor artístico de su obra (Rotger, 1988a), aunque no todos compartían esa opinión. Joan Casas, por ejemplo, en su reseña confesó sentir “una progresiva repulsión hacia el mundo poético de Tadeusz Kantor” (Casas, 1989: 30) causada por el cansancio con la estética utilizada en todos los montajes del Teatro de la Muerte. Alex Broch, que también percibe esa reiteración temática y artística en *Jamás volveré aquí*, se muestra más benévolo y acepta esta obra como “una operación de recapitulación anterior” (Broch, 1989: 40), a la vez que señala su interés en el teatro de Kantor “como propuesta lúdica y dramática justamente porque nos sitúa ante un rito teatral nuevo y distinto” (Broch, 1989: 40). Cabe destacar, además, que la puesta en escena se muestra como “una ceremonia confusa que difícilmente entiende el público si no posee las claves de los espectáculos anteriores” (De la Hera, 1989: 45). Y aunque el espectáculo “hace menos impacto en el espectador advertido” (López Sancho, 1989: 99), debido a la falta de frescura inicial de la recepción de las primeras representaciones de *Cricot 2* en España, sí apela directamente a las emociones del público. Como advierte Alex Broch, “Kantor crea adicción o rechazo” (Broch, 1989: 40), no dejando espacio a la indiferencia.

En la nota de prensa dedicada a la presentación de *Jamás volveré aquí* en Palma de Mallorca, Joan-Anton Benach lamenta la poca asistencia al Auditorium, al que el día 21 de octubre de 1988, es decir al día siguiente del estreno español, acudieron tan “sólo unos 400 espectadores” (Benach, 1988: 40). A pesar de este “ambiente un tanto gélido” (Benach, 1988: 40) debido al escaso público, “el espectáculo [fue] bien acogido” (Benach, 1988: 40).

La situación opuesta se vivió en Madrid, donde ya “antes de iniciarse la muestra, el festival [Internacional de Teatro de Madrid 1989] —que ya ha vendido todos los abonos— presenta problemas en la venta de entradas” (Torres, 1989). En la capital española el interés por *Jamás volveré aquí* fue notable: “La obra fue vista por 4.366 espectadores” (Carrero, 1989: 75). El dato aportado por el crítico, que denominó a Tadeusz Kantor como “una de las grandes figuras de la escena teatral europea” (Carrero, 1989: 75), resulta muy llamativo por su gran precisión, ya que no muchas veces se puede recuperar este tipo de información.

Finalmente, la recepción de *Jamás volveré aquí* junto con otras obras teatrales de Kantor, fue muy personal y profunda. Como subrayó Santiago Fondevila, “Kantor posee una personalidad artística compleja, rebosante y sólo sus espectáculos pueden responder a preguntas que son incontestables. Una respuesta para cada espectador” (Fondevila, 1989: 36).

1.5. Hoy es mi cumpleaños

La primera mención sobre el último espectáculo de Tadeusz Kantor en España viene de la mano de los corresponsales del Festival de Otoño de París. El espectador español recibía no sólo la información completa sobre la programación, sino que también se le facilitaban los números de teléfono en los que podría reservar sus entradas (Caballero, 1990: 10). El crítico de *La Vanguardia* Óscar Caballero reconocía que el parisino *Festival d'Automne*, que comenzó a principios de octubre de 1990, “es siempre una caja de sorpresas donde seguro que se puede hallar un espectáculo innovador, desconocido o simplemente magistral” (Caballero, 1990: 10). El estreno del último espectáculo de Kantor, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* en su título original en francés, iba a coronar la edición 1990-91 (Caballero, 1990: 10).

Ya en marzo de 1990, en *El País*, con motivo de la presentación de *Jamás volveré aquí* en Polonia, apareció un breve anuncio en el que se avisaba de que “Kantor

compagina la preparación de su próximo espectáculo, *Hoy es el día de mi cumpleaños*¹⁶, con el relato de sus memorias” (Torres, 1990).

El estreno del último montaje del Teatro de la Muerte se vio amenazado por el inesperado fallecimiento de Tadeusz Kantor el 8 de diciembre de 1990.

El fallecimiento de uno de los creadores más originales y que mayor influencia ha ejercido en el teatro europeo de los últimos cincuenta años, sumió en la pura desolación a su compañía Teatro Cricot 2, embajadora decisiva de una dramaturgia del Este que trató empecinadamente los desmanes morales y físicos perpetrados en Polonia, atormentada patria del director desaparecido (Benach, 1991: 47).

Entre los críticos, y el público en general, había una enorme expectación, ya que Kantor había anunciado un cambio de estilo después de lo que iba a ser su último espectáculo, *Jamás volveré aquí* (1988). Todavía en noviembre de 1990, así que pocas semanas o incluso día antes de su muerte, avisaba un posible giro, “un paso hacia atrás [para] meterse sin rodeos en la habitación de su niñez. Sólo así [...] podría enterrar las «viejas» ideas en «el baúl del recuerdo a fin de limpiar el campo de acción» para un futuro espectáculo” (Benach, 1991: 47). Sin embargo, “la muerte ha impedido, a él y a nosotros, conocer el mañana de ese borrón y cuenta nueva, y el excepcional dramaturgo se ha ido sin liberarse del territorio de sus obsesiones” (Benach, 1991: 47).

A pesar del dolor causado por el fallecimiento de su director y maestro, la compañía Cricot 2 decidió llevar a los escenarios de todo el mundo el espectáculo que Kantor dejó prácticamente terminado. Como observó el crítico murciano Miguel Lorenci, “Cricot 2 trata así de rendir homenaje a quien fue el alma del grupo y casi del teatro europeo, manifestando su compromiso de «cumplir con el encargo que nos ha sido designado, nuestra tarea y nuestro deber moral, para lo que nos ha enseñado (Kantor)»” (Lorenci, 1991: 63).

Justo antes de viajar a España, en su gira mundial, *Hoy es mi cumpleaños* se presentó en el Festival de Edimburgo (del 23 al 27 de agosto de 1991) de lo que se dio noticia en la prensa española (La Vanguardia, 1991: 28; S. E., 1991: 66).

¹⁶ Finalmente el título que en original fue en francés (*Aujourd'hui c'est mon anniversaire*) y en polaco, la lengua materna de Kantor, *Dziś są moje urodziny*, se tradujo al español como *Hoy es mi cumpleaños*.

Hoy es mi cumpleaños en España

El único lugar de España donde Cricot 2 presentó *Hoy es mi cumpleaños* fue Madrid, que “desde hace varios años, [es] punto fijo en las giras de esta compañía teatral de Cracovia, donde ha presentado sus últimas creaciones, bien para participar en el Festival de Otoño o en el Internacional de Teatro” (Galindo, 1991b: 95). Alberto de la Hera felicitó al VIII Festival de Otoño de Madrid que lograra traer este espectáculo – homenaje de la compañía a su director y maestro en gira mundial desde enero de 1991– a la capital española (De la Hera, 1991: 40). Otro crítico, en cambio, auguró que “este montaje será una de las cumbres del festival [...], y que se representará cuatro veces en el Teatro Albéniz, entre el nueve y el trece de octubre” (Lorenci, 1991: 63).

El interés que despertaba la obra de Tadeusz Kantor en Madrid llevó a los organizadores del Festival de Otoño a proyectar “en la Filmoteca Española la película de Andrzej Sapież *El retorno de Ulises*, en la parcela cinematográfica incluida también en la programación” (Galindo, 1991c: 92).

Contenido de *Hoy es mi cumpleaños*

La decisión de presentar sin Kantor su último espectáculo fue un hecho polémico que llevó a los miembros de Cricot 2 a dar explicaciones de esta decisión. Como relata un crítico madrileño, “según los intérpretes de este montaje escénico, «la obra estaba casi acabada cuando murió Kantor, hasta el punto de que él introdujo la escena de su propia muerte en la obra»” (E. C., 1991: 47). También Carlos Galindo recurre a las palabras textuales de la rueda de prensa previa a la presentación de este espectáculo en el Teatro Albéniz:

Hoy es mi cumpleaños es, como su propio subtítulo indica, «secuencias del último ensayo del espectáculo de Tadeusz Kantor», del que los actores de Cricot 2 dicen en su presentación, y como homenaje al autor: «Nosotros, los subarrendatarios de la habitación de la imaginación de Tadeusz Kantor; nosotros, a los que has invitado por tu setenta y cinco cumpleaños; nosotros, la Pobre Niña, tu Autorretrato, tu Sombra, la Sirvienta eficaz que se hace pasar por un crítico; Madre, Padre (con su

alter ego inseparable), el Párroco, Tío Stasio, Maria Jarema, Jonasz Stern, Meyerhold, la Infanta de Velázquez o el objeto del imaginario prohibido; doctor Klein/Jehová, el vendedor de periódicos, el Aguador de Wielopole, los Embalajes con su rico interior, Sepultureros, Monumentos del pasado, personajes de la historia: secretarios, generales dignatarios, estando bajo la influencia de fuerzas superiores a las nuestras venimos para cumplir con el encargo que nos ha sido designado. Es nuestra tarea y nuestro deber moral, para lo que nos has enseñado, que, fieles a tu genio, lo transmitamos desde el escenario de tu teatro al mundo» (Galindo, 1991b: 95).

Un largo elenco de personajes actúa en *Hoy es mi cumpleaños*, donde “el escenario se puebla de fantasmas del pasado, de sombras, de personajes que fueron y que viven en la memoria del autor” (De la Hera, 1991: 40). Su pobre habitación, como dijo Kantor, “no es, en realidad, más que la habitación en la memoria” (Ferrer, 1991). El espacio escénico recrea el estudio del artista, en el que la atención se centra en tres caballetes con grandes marcos, en los que se suceden diversas imágenes de la historia del siglo XX, de la vida personal de Kantor y de sus espectáculos creados con Cricot 2 (Ferrer, 1991; Benach, 1991: 47).

La acción se desarrolla en el escenario.
De forma real. Supongamos:
He decidido habitar
en el escenario – tener una cama, una mesa,
unas sillas y por supuesto los cuadros.
A menudo me imaginaba
viviendo en el teatro,
dentro, casi en el escenario (Kantor, 2005c: 232).

Hoy es mi cumpleaños es una obra autobiográfica del artista polaco (Ferrer, 1991), que se enmarca en la celebración de su setenta y cinco cumpleaños, como señala en repetidas ocasiones el personaje de La sirvienta dirigiéndose directamente a Kantor. O, más bien, a la silla vacía donde Kantor debería estar sentado, recibiendo visitas de todos los personajes. Porque en este espectáculo, “después de su muerte, también él mismo es un recuerdo” (De la Hera, 1991: 40). De nuevo, el recurso más utilizado en el

espectáculo de Kantor es la repetición de imágenes, de personajes y de situaciones. Como afirma Lorenzo López Sancho, “la repetición es un ritual trágico. Se repiten incansablemente las músicas dotadas de una sonoridad trágica, los gestos de los hombres y mujeres, muertos inmortales porque sólo existen en el recuerdo y nunca tuvieron otra realidad que la del recuerdo” (López Sancho, 1991: 90).

La acción adopta la misma forma que en los montajes anteriores del Teatro de la Muerte: es un *collage* de secuencias se suceden rápidamente, “sin cambio de decorado ni de luces, al ritmo marcado por Kantor [...] sus personajes representan en realidad el gran teatro del mundo” (Ferrer, 1991). Como observó Alberto De la Hera, “Kantor plantea la lucha de su patria por la libertad, la inacabable lucha de Polonia contra todas las dictaduras, y lo hace, también como en él es habitual, a partir de los recuerdos de su vida” (De la Hera, 1991: 40). Una de las escenas más emotivas es el testimonio de Jonasz Stern, pintor polaco de origen judío, que sobrevivió el fusilamiento por los nazis y pudo salvarse saliendo de la fosa común. En *Hoy es mi cumpleaños* se recoge su testimonio original grabado en una cinta. Stern, junto con Maria Jarema, pintora y escultora polaca, eran amigos de Kantor, quien decidió incluirlos en su último espectáculo.

Especialmente significativa resulta también la introducción en *Hoy es mi cumpleaños* de la figura de Vsévolod Meyerhold. De esta forma Kantor reconoce su profunda admiración por el director teatral ruso que sufrió la persecución estalinista y que fue fusilado en 1940. El actor que juega el papel de Meyerhold durante casi todo el espectáculo hace de Autorretrato de Kantor, lo que se puede fácilmente interpretar como la identificación del fundador de Cricot 2 con el artista ruso censurado. Durante la violenta escena del encarcelamiento y del posterior homicidio de Meyerhold, que se desarrolla en el marco central del escenario, la voz *en off* lee en ruso la carta de Meyerhold a Molotov, mientras que todos los personajes kantorianos bailan alrededor del cuadro para rendirle homenaje.

Todo el espectáculo, a su vez, es un homenaje a Tadeusz Kantor, “uno de los más prestigiosos y creativos dramaturgos del teatro europeo de las últimas cinco décadas” (C. E., 1991: 47). Que sirvan de recapitulación sobre el contenido de *Hoy es mi cumpleaños* las palabras de uno de los críticos más fieles al artista polaco:

Hace diez años, cuando Tadeusz Kantor vino a Madrid y nos deslumbró con *Wielopole, Wielopole*, creí necesario decir que Kantor, que sabía muy bien que el teatro jamás alcanza la realidad perseguida, que se queda en una representación realista de la realidad, no conseguía su propósito de que su teatro fuera la realidad misma en efecto. Diez años después de *Wielopole, Wielopole*, su última producción, esta obra realmente póstuma que los colaboradores del genial taumaturgo polaco nos ofrecen, *Hoy es mi cumpleaños*, es exactamente lo mismo. Una atroz biografía, no del hombre, del creador, incluso de Polonia, sino la biografía de una memoria (López Sancho, 1991: 90).

Presencia de Kantor en el escenario en *Hoy es mi cumpleaños*

Como se ha dicho anteriormente, la presencia de Kantor en el escenario siempre ha llamado la atención del público y de los críticos, que en repetidas ocasiones refirieron este hecho en sus reseñas o artículos dedicados a los espectáculos del Teatro de la Muerte. Resulta especialmente interesante cómo se abordó el lugar del director-demiurgo en el escenario en caso de *Hoy es mi cumpleaños*, cuyo estreno se realizó después de la muerte de su creador. Kantor murió de forma repentina el 8 de diciembre de 1990, cuando los ensayos del nuevo montaje habían llegado en su última fase, cuando todos los elementos habían sido diseñados y sólo quedaban los retoques finales, como demuestra el documental de Andrzej Sapija (2006c).

“Kantor, 75 años, preparaba *Hoy es mi cumpleaños*, y dejó solos a sus actores. Quizá fue la primera vez, porque él era una constante presencia sobre la tarima: Dirigía sin bambalinas, era parte del espectáculo, se integraba totalmente en el drama” (La Verdad de Murcia, 1991: 19). Esta importante ausencia, subrayada por “la silla de madera donde debía sentarse Tadeusz Kantor” (La Verdad de Murcia, 1991: 19) no pudo pasar desapercibida. No sólo porque algunos espectadores quisieran verlo en directo, sino porque el espectáculo terminado por los actores de Cricot 2 perdió sin su director la tensión dramática que respondía a las circunstancias de cada representación.

Como muchos lectores no ignoran, Kantor aparecía en todos sus montajes conduciendo a los actores, dictando «al crescendo» de la música con gesto

enérgico, malhumorado o divertido desde una esquina de la escena. Con lo que tenía de artificio, la «boutade» parecía alcanzar unos efectos claros para el vigor del relato, y hay que reconocer que algunas acciones corales, como la persecución de los «arrendatarios» de la habitación, sombras siniestras de una infancia hostil o la danza triunfal que Cricot dedica a Meyerhold, aparecen aquí un tanto embarulladas y endebles (Benach, 1991: 47).

También otros críticos, como Miguel Lorenci o Eduardo Haro Tecglen señalan la pérdida de atractivo de *Hoy es mi cumpleaños* debido a esta ausencia. “Un montaje teatral de Tadeusz Kantor sin Kantor en el escenario” (Lorenci, 1991: 63) ya no es lo mismo. Y aunque su figura aparece desdoblada en varios personajes, tal y como él mismo lo había ideado, “un Autorretrato que hay ahora, y también actúa, no le suple” (Haro Tecglen, 1991). La presencia de Kantor era fundamental para el desarrollo único e irrepetible de cada una de las funciones de sus espectáculos.

Recepción de *Hoy es mi cumpleaños*

Hoy es mi cumpleaños, el espectáculo póstumo de Tadeusz Kantor que se representó en España tan sólo en Madrid, es el que menos atención de la prensa española acaparó. Joan-Anton Benach recalcó, sin embargo, que la calidad de este montaje superó notablemente la de los dos precedentes, mereciendo una sonada ovación del público francés que como primero pudo presenciar su puesta en escena (Benach, 1991: 47).

En cuanto a la recepción en España, Eduardo Haro Tecglen reparó en la ausencia de Kantor como demiurgo, que había acostumbrado a los espectadores a su eterna presencia en el escenario. En caso de *Hoy es mi cumpleaños* “...sucede que ya no produce la misma emoción que antes: la sorpresa, la admiración espontánea y directa” (Haro Tecglen, 1991), el espectáculo se convierte en una convención y no hay nadie que pueda corregirlo. A pesar de ello, el montaje se ve como una “obra de arte, a la vez política y poética, triunfo último e inolvidable de Tadeusz Kantor” (De la Hera, 1991: 40). La despedida de un artista en forma de un “desolador aniversario” (Benach, 1991: 47).

Lorenzo López Sancho, que en otro momento acusaba al creador del Teatro de la Muerte de plagiarse a sí mismo (López Sancho, 1983b: 51; López Sancho, 1989: 99), elogia al autor de *Hoy es mi cumpleaños* afirmando que “el teatro de Kantor es una comunicación total. No una representación de lo escrito, sino una realidad recordada, vista, oída, destruida, reconstruida” (López Sancho, 1991: 90). El espectáculo que Cricot 2 decidió presentar en un emotivo *tournée* mundial permitió a los espectadores asistir “estos días, con penosa emoción, a un final. A una gran despedida” (López Sancho, 1991: 90).

La puesta en escena de *Hoy es mi cumpleaños* terminó una época, ya que “con esta obra Tadeusz Kantor ha hecho su mutis definitivo” (Ferrer, 1991).

2. Exposiciones dedicadas a Tadeusz Kantor en España

– Usted tiene una amplia formación pictórica y ha realizado numerosas exposiciones. ¿La pintura es una actividad paralela e independiente del teatro o son actividades que mutuamente se influyen y enriquecen?

– Es algo difícil de precisar. Yo pinto, y al mismo tiempo y en el mismo nivel creativo, con la misma fuerza, hago teatro. Es una unidad, no hay diferencias entre una actividad y otra, aunque la verdad es que me siento más bien pintor y, además, teórico de la pintura. Mis criterios pictóricos son más exactos y definidos que mis criterios teatrales. Creo que la pintura va siempre por delante (García Garzón, 1989: 77).

En España, Tadeusz Kantor fue conocido, sobre todo, como director de teatro y autor del Teatro de la Muerte. Aunque él mismo subrayara en múltiples ocasiones su faceta de pintor o artista plástico, y que se dejara ver con su inseparable cuaderno de bocetos y anotaciones en forma de dibujo, el público español reconocía sus espectáculos y podía tener noticia de sus textos teóricos a través de las publicaciones especializadas en arte teatral.

«La forma en el teatro es completamente diferente de la forma en la pintura y de su estructura. Reniego de la forma independientemente de lo que hago. Se trate del teatro, de la pintura, del dibujo o del libro – todo nace de una rara manera, puedo hacerlo todo. Es el arte total». Tadeusz Kantor (Stangret, 2006).

Sólo tras su muerte en 1990, las obras plásticas de Tadeusz Kantor empezaron a presentarse en España en diferentes exposiciones colectivas e individuales.

En la presente tesis se estudia la recepción de las artes plásticas de Kantor a través de los catálogos de las exposiciones y las notas de prensa en que se dio noticia de su participación.

2.1. Exposiciones monográficas de Tadeusz Kantor

Hasta la fecha se han organizado en España dos grandes exposiciones dedicadas en exclusiva a la obra de Tadeusz Kantor. La primera de ellas, en 1997, fue una retrospectiva titulada *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*. La segunda, en los años 2002-2003, por su parte, se centraba en la idea de *La clase muerta*, mostrando este espectáculo desde diversas perspectivas. En esos mismos años viajó por España una exposición itinerante, que había sido ideada por el Instituto de Cervantes de Cracovia y se centraba en los *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor*. Además, con el motivo del veinte aniversario de su muerte, en 2010 se expusieron en Madrid las fotografías de Caroline Rose como una actividad adicional dentro del marco del *Festival de Otoño... en Primavera*.

2.1.1. 1997 Tadeusz Kantor. La escena de la memoria

La primera exposición dedicada al arte de Tadeusz Kantor en España se organizó en 1997 por el esfuerzo conjunto de la Fundación Arte y Tecnología de Telefónica y la Fundació Caixa de Catalunya. El comisario de esta muestra titulada *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, Tom Skipp, le dedicó las siguientes palabras al artista polaco:

Kantor erigió algo irreplicable: una gran obra de la memoria, un camino circular para recuperar las cosas perdidas pero no definitivamente abandonadas. Un constante ir y venir de objetos, situaciones, instantáneas barajadas y ofrecidas cada vez en configuraciones distintas. Obsesiones regidas por una precisión arquitectónica repetitiva y cerrada, donde reina el espectro de la necesidad (Skipp, 1997a: 52).

La obra de Tadeusz Kantor es muy vasta, y probablemente los más conocidos son los espectáculos teatrales que le dieron fama mundial, especialmente a partir del estreno de *La clase muerta* en 1975. Pero Kantor fue en realidad sobre todo artista plástico, que se expresaba a través de la pintura y que construía por sí mismo distintos objetos que

bien podían ser utilizados en su teatro, pero que a menudo adquirirían cualidades de objetos museísticos¹⁷. Finalmente, junto con los textos teóricos y escritos que tratan de explicar sus ideas o sus elecciones a lo largo de su trayectoria artística, existen los dibujos y esbozos que Kantor utilizaba a modo de rápidas anotaciones, comentario de la realidad o ilustraciones de su amplia obra.

Contenido del catálogo¹⁸

El catálogo de la muestra recoge cincuenta de las piezas que fueron expuestas en *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, con la intención de presentar todo el recorrido del artista polaco. Éstas están divididas entre cuatro apartados principales: “Teatro de la memoria y la muerte”; “Infantas y soldados”; “Mi creación”; “Mi viaje”; que se completan con veinte fotografías de Maurizio Buscarino, agrupadas bajo el rótulo de “Anatomía del espectáculo”. Cada una de estas secciones será objeto de un estudio pormenorizado más adelante.

El catálogo contiene, además, varios textos introductorios. Empieza con los prólogos de las dos fundaciones que financiaron la exposición. La Fundación Arte y Tecnología subraya el hecho de que Kantor fue el hijo de su tiempo, que supo expresar y transformar con su arte el mundo que lo rodeaba. “El siglo XX en Europa ha sido tan pródigo en terribles metamorfosis que únicamente la mano del artista puede transformarlo en experiencia positiva. Y Kantor lo hizo” (Fundación Arte y Tecnología, 1997: 8). La Fundació Caixa de Catalunya, en cambio, se centra en los agradecimientos a todas las personas e instituciones que hicieron posible la preparación de la exposición (Fundació Caixa de Catalunya, 1997: 11). Finalmente, cierra la parte de los preámbulos Klaudiusz Świącicki, que en aquellos años ejercía de documentalista de la Cricoteka. En

¹⁷ En su texto titulado “El comentario”, Tadeusz Kantor explicaba las razones de convertir los objetos o los accesorios de sus espectáculos en obras de arte u objetos museísticos. Alegaba que su tasación y, como consecuencia, el cambio de su estatus, aseguraría su conservación apropiada (Kantor, 2005c: 433). También se refirieron a ellos, con motivo de la exposición *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* Josep Maria de Sagarra (1997a: I) y Josep Escarré (1997: 45).

¹⁸ Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A.

su texto hace un breve recorrido por la historia de esta institución, desde su fundación en 1980, realizando los cambios en sus objetivos principales. Si al principio la Cricoteka fue la sede de la compañía de teatro Cricot 2 y un incipiente archivo de Tadeusz Kantor, que utilizaba ese espacio para encontrarse con su público, desde el momento de disolución del grupo en 1992 empezó a cumplir el ideal kantoriano de un *museo vivo* (Święcicki, 1997: 13)

Una importante función de la Cricoteka es la de organizar congresos y exposiciones dedicados a la obra de Tadeusz Kantor. Así como en otro tiempo el teatro Cricot 2 llegaba con sus giras a numerosos países, en la actualidad lo hace la Cricoteka con sus exposiciones. [...] Para los jóvenes fascinados por el teatro, las ideas artísticas de Tadeusz Kantor siguen siendo fundamentales para la formación de su manera de comprender el arte (Święcicki, 1997: 14).

En el catálogo se incluyen también tres textos de Tadeusz Kantor, en la traducción de Encarna Castejón. El primero se titula “La memoria como proceso de creación” y es una traducción del texto de Kantor “Pamięć. *La mémoire*” (Kantor, 2005c: 143-147), en el que el artista explica su descubrimiento de la memoria y su verdad: “El pasado existe / en la memoria, / ¡MUERTO!” (Kantor, 1997a: 23). Y más adelante añade: “Así: la memoria, el recuerdo / operan por CLICHÉS, / inmóviles, / casi metafóricos, / y no narrativos, / que laten, / surgen, desaparecen, / surgen de nuevo y de nuevo desaparecen / hasta la usura / y hasta las... lágrimas” (Kantor, 1997a: 24-25). Las palabras que Kantor dedica a la memoria resumen muy bien la idea de la exposición comisariada por Tom Skipp, en la que los diversos elementos de la obra kantoriana, reunidos en un solo espacio a pesar de su distinta naturaleza¹⁹ y antigüedad, actúan de forma conjunta en la mente de los visitantes. Son manifestaciones de diferentes etapas de creación de Kantor que, juntas, reconstruyen su larga trayectoria que abarca treinta años (1960-1990). Los otros dos textos, “El regreso” y “Sobre Maurizio Buscarino” acompañan en el catálogo las secciones “Mi viaje” y “Anatomía de espectáculo” respectivamente, y nos referiremos a ellos cuando tratemos estos apartados.

¹⁹ “Como director, visitó España en varias ocasiones con su grupo teatral «Cricot 2». Ahora sus admiradores tendrán la oportunidad de ver sus lienzos, obra gráfica e instalaciones además de sus diseños escénicos, objetos teatrales y figurines [...]. Además de las obras originales, la exposición cuenta con sesenta y nueve fotografías de la colección única del fotógrafo Maurizio Buscarino, imágenes cercanas y expresivas de los montajes teatrales de Kantor” (S. C., 1997: 47).

En el catálogo de la muestra se publican también cuatro ensayos críticos. Entre los autores de ellos está el comisario principal de la exposición y coordinador de este tomo, Tom Skipp, al que acompaña Lech Stangret, actor de la compañía Cricot 2 y comisario delegado por parte de la Cricoteka, así como dos estudiosos de la obra de Kantor, Anna Baranowa y Andrzej Turowski.

En “Fragmentos de *La escena de la memoria* (1960-1990)” Stangret explica las diferentes secciones de la muestra para pasar a hablar de la totalidad de la obra de Tadeusz Kantor. Resalta su carácter dialógico con las corrientes artísticas del siglo XX, recordando escuetamente toda su trayectoria, desde la época de la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte en 1990. Se centra principalmente en la creación teatral, que estaba unida con la experimentación en el campo de las artes plásticas, y subraya el hecho de que en los años ochenta Kantor utilizara su propia intrahistoria “dándole una dimensión escatológica” (Stangret, 1997: 32).

El mundo individual, pobre, que ocupa todo el espacio vital, unido al mundo del arte, se convirtió en la base de los últimos espectáculos de Kantor. El artista consideraba que sólo mostrando las vivencias individuales cobraría la fuerza capaz de conmover al público, acostumbrado a la percepción masiva de los acontecimientos. Para que el arte sea verdadero tiene que ser personal en grado sumo, estar lleno de amor y muerte, de recuerdos, pasiones, sufrimientos y humor. El propio autor llamaba a sus últimas representaciones «confesiones personales». [...] Simultáneamente vuelve a pintar figuras humanas. Como en el teatro, el tema principal de su pintura son sus propias vivencias y experiencias íntimas (Stangret, 1997: 32-33).

Con los agradecimientos finales de Stangret “a todos los que facilitaron las obras y cuyo esfuerzo culminó en el resultado final de esta exposición” (1997: 34) entronca directamente Tom Skipp que, en “Escenarios de la memoria” describe brevemente y de forma muy personal el cómo se ha gestado la muestra presentada en Madrid y Barcelona (Skipp, 1997a).

Para los investigadores de la obra de Kantor quizás los más interesantes sean los textos de Anna Baranowa y Andrzej Turowski. En “Lo sublime *a lo Kantor*”, Baranowa hace un recorrido histórico de los teóricos que se ocuparon de lo sublime, desde el

tratado de Pseudo-Longino hasta Lyotard, para argumentar la presencia de esta categoría en la obra de Kantor. “[L]o sublime expresa un sentimiento contradictorio, que contiene a un tiempo el placer y el dolor, la alegría y el temor, la exaltación y la depresión. Mediante este sentimiento influye en nosotros, «anuncia su presencia y a la vez se hace inalcanzable»” (Baranowa, 1997: 36). Tanto en la pintura, como en su creación teatral, Kantor estaba constantemente buscando nuevos espacios de experimentación. A lo largo de su vida pasó por diversas etapas (Kantor, 2005a; Kantor, 2005b; Kantor, 2005c; Kłossowicz, 1991; Nawrot, 2018) en un cambio continuo que, paradójicamente, constituyó un *continuum* muy coherente. Su punto de partida era siempre la realidad física, un objeto, un *ready-made*, que le permitía aproximarse a la expresión de lo inefable. La realidad del ínfimo rango, sin embargo, se ennoblecía hasta el nivel más alto, mientras que el artista debía permanecer siempre en el fondo (Kantor, 2005c: 113), como hasta el fondo se caía Kantor en sus cuadros del ciclo *En adelante nada más* (1988). “En lugar de elevarse, cae. Aquel solitario, aquel hombre desnudo que cae cabeza abajo en el espacio vacío del cosmos, resulta perturbador. Kantor, *vir sublimus* del arte moderno, logró de nuevo el efecto de la sublimidad. Pero la sublimidad a la inversa” (Baranowa, 1997: 40).

Andrzej Turowski, por su parte, analiza en su ensayo de “Infantas y soldados” los motivos españoles en la pintura de Tadeusz Kantor. Diego Velázquez y Francisco de Goya fueron los dos artistas españoles que dejaron una indudable impronta en la obra kantoriana. Los elementos de “Las meninas” y de “Los fusilamientos del 3 de mayo”, respectivamente, están presentes en sus dos grandes ciclos pictóricos: *Mofa del museo* (1966-1970) y *En adelante nada más* (1988), así como en sus espectáculos, que Turowski, sin embargo, deja de lado. El estudioso se centra en la tensión existente entre la figura de la marioneta y la del maniquí, así como en el proceso de evolución de su representación plástica por parte de Kantor. La imagen inicial de la marioneta (infanta o soldado) y su posterior destrucción mediante el embalaje parcial o completo, conduce a la muerte traducida en la “falta de nitidez” y lenta pero inapelable “desaparición” (Turowski, 1997: 46). La atenta mirada del crítico que examina cada detalle de esta transformación observa, sin embargo, que “en la obra de Kantor el equilibrio, a pesar de

pende de un hilo, se mantiene. El triunfo definitivo de la muerte, a pesar de ser inevitable, se detiene por un momento” (Turowski, 1997: 48).

Como último de los textos que envuelven las reproducciones incluidas en el catálogo de la exposición se deben considerar la “Cronología de la vida y de la obra de Tadeusz Kantor” y una bibliografía selecta, realizadas por Anna Halczak, que cierran esta publicación. Ambos listados contienen datos muy valiosos que permiten contextualizar cada una de las piezas reproducidas y profundizar en el conocimiento sobre la obra de Kantor.

Teatro de la memoria y de la muerte

El apartado dedicado al “Teatro de la memoria y la muerte” es el más amplio de todos y se compone de diecinueve piezas: nueve instalaciones-objetos²⁰ procedentes de los espectáculos de Cricot 2 y diez dibujos. Aunque éstos no aparecen por orden cronológico, nos referimos a ellos según las fechas en que fueron creados para mantener una lógica interna de la representación.

Cuatro de los elementos reproducidos datan de 1961 y están relacionados con la obra de teatro titulada *En la pequeña mansión*, escrita por el dramaturgo Witkiewicz que Tadeusz Kantor estrenó en aquel año como una expresión de su Teatro Informel. En Barcelona y Madrid se pudo ver “El armario” (Cat. 1)²¹ que en el espectáculo de Cricot 2 constituyó el único lugar teatral (Kantor, 2005a: 192-193; Kantor 2005b: 10). “El ARMARIO no fue una escenografía, ni un escenario. / Tras abrirlo se descubría que dentro del armario había gente viva: los actores. / El armario constituía un armario, nada más” (Kantor 2005b: 398-399). “El armario” es una instalación de madera y metal, dentro de la que se encuentra un maniquí de tamaño humano, colgado de una percha.

²⁰ Para entender cómo estuvieron expuestas estas piezas, remitimos a las palabras introductorias del comisario de la exposición, Tom Skipp: “Estas obras, y los demás objetos teatrales, aparecen aquí sobre fondo negro, bajo la luz de los focos, en un escenario deshabitado. No hay actores para esquivarlos o usarlos, no hay voces que los animen. Flotan en un extraño limbo, en una zona de la vida distante y a la vez espantosamente cercana. Son escenarios de la memoria donde se encarnan los recuerdos de un artista y el destino de una nación. Son, en definitiva, un homenaje al espíritu libre y a la voluntad de vencer la destrucción del tiempo” (Skipp, 1997a: 53).

²¹ Mantenemos la numeración de las piezas tal y como están recogidas en el catálogo de la exposición, y vienen citadas en los textos que les acompañan.

Está vestido de traje y sobre la ropa lleva una especie de coraza que recrea el abdomen masculino desnudo. Lo ilustra el “Proyecto de vestuario para *En la pequeña mansión*” (Cat. 11), un boceto hecho con tinta y pastel que se expuso junto con otro dibujo del “El armario y los sacos” (Cat. 10). El último elemento procedente de *En la pequeña mansión* se titula “Niños en un carro de basura” (Cat. 2). Esta pieza, descrita por el mismo Kantor como “más bien repugnante” (Kantor, 2005a: 196), es un carro de metal cubierto con una lona de la que sobresalen dos cabezas y cuatro manos de maniquíes, que se mueven de forma automática.

La siguiente obra catalogada en *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* es un dibujo de tinta, pastel y acuarela, el “Proyecto de vestuario para *El candelabro* de A. Musset” (Cat. 12) de 1962. Su inclusión en la exposición es relevante, debido a que lleva una inscripción a mano hecha por Kantor que reza: “por primera vez el vestuario como embalaje” (Skipp, 1997b: 79). Esta idea primigenia, utilizada en el trabajo de escenografía que Kantor a veces realizaba para los teatros oficiales, se desarrolló posteriormente en sus propios espectáculos, desde *El loco y la monja* (1963) (Kantor, 2005a: 305-306; 315-316). Precisamente de este último montaje procede lo que constituía su espacio escénico completo. “La máquina de aniquilación” (Cat. 3) es una instalación móvil compuesta por múltiples sillas plegables de madera, unidas entre sí por cuerdas que con sus movimientos caóticos e incontrolables impedía la actuación de los actores.

Se trataba de construir algún aparato, de dimensiones bastante grandes, que aniquilara la acción, que destruyera cualquier acción de los actores, toda actividad humana, que destruyera toda actividad racional e intelectual de los seres humanos, que funcionara de forma despiadada, de forma estúpida, tonta e implacable (Kantor, 2005a: 461).

El siguiente espectáculo representado en la muestra fue *La gallina acuática*, cuyo estreno tuvo lugar en 1967. En esta obra-happening, Kantor había investigado la idea del viaje, cuyos accesorios principales eran mochilas, maletas y diversos tipos de bultos (Kantor, 2005a: 318). Uno de esos elementos se convirtió en el objeto llamado “Mochila del eterno viajante” (Cat. 4). Tras el éxito internacional de *La gallina acuática* parte de

la actividad de Kantor consistió en la recuperación o reconstrucción de los proyectos, bocetos o apuntes de sus obras teatrales que no contaban con una documentación completa²². Un ejemplo de ello es el dibujo de “La viuda de *Balladyna* (1943)” que data de 1974. Aparte de hacer una referencia explícita al montaje realizado durante la Segunda Guerra Mundial, este boceto coincide temporalmente con la puesta en escena del mismo texto dirigida por Mieczysław Górkiewicz, en la que Kantor participó como guionista y escenógrafo (Kantor, 2005a: 490-491). En el catálogo de la exposición está también recogido un ejemplo de que en 1983 Kantor volvió a referirse a la obra de Juliusz Słowacki con un dibujo, el de “El personaje de Grabiec de *Balladyna* de J. Słowacki (1942)” (Cat. 17).

El año 1975 supuso un giro importante en la concepción artística de Cricot 2. Fue cuando Kantor publicó el manifiesto del *Teatro de la Muerte*, que acompañó al sonado estreno de *La clase muerta*. De este montaje, en la exposición de la Fundación Arte y Tecnología de Telefónica y la Fundació Caixa de Catalunya se pudo ver la instalación de “Niños en los pupitres” (Cat. 5) que representa una clase de escuela (Kantor, 2005b: 24-28; 31). En cuatro simples bancos de madera están sentados los maniqués vestidos con negros uniformes de una humilde escuela de principios del siglo XX. Es el espacio de la memoria al que volvieron los viejos personajes del espectáculo marcados por su infancia perdida, encarnada por unas figuras de cera con apariencia de niños. Uno de ellos fue “Un niño en una bicicleta” (Cat. 6), un maniquí crucificado en un vehículo bastante particular (Kantor, 2005b: 34), indisociable del personaje llamado el “Viejo con una bicicleta”. En el catálogo se recogió también un dibujo de tinta y pastel titulado simplemente “La clase muerta” (Cat. 14) que representa una silueta infantil atada al vestido de una señora, como si colgara de ella.

El siguiente dibujo (Cat. 15) es la imagen de “Dos cardenales” que están bailando tango, como en el *cricotage*²³ *Où sont les neiges d’antan?* (1979). Es un esbozo previo a su estreno, que Kantor elaboró en 1978, tal y como se puede apreciar debajo de una

²² Cfr. Stangret (2014).

²³ “*Cricotage* es una acción que se origina en las experiencias del teatro Cricot 2 y del método de actuación que este teatro descubrió y lleva a cabo. / *Cricotage* no es un happening, es decir no tiene una “forma abierta”, capaz de recibir la participación de los espectadores. [...] / Aparte de todo ello es un intento de hacer de nuevo un paso adelante – tras *La clase muerta*. / El *cricotage* ¿*Dónde están las nieves de antaño?* es el presagio de un nuevos espectáculo / del teatro Cricot” (Kantor, 2005b: 187-188).

anotación que anuncia el viaje a Roma. Este montaje realizado en el Palazzo delle Esposizioni de Roma precedió la preparación del segundo espectáculo de la etapa del Teatro de la Muerte. De *Wielopole, Wielopole* (1980) en el catálogo se incluye uno de los objetos más emblemáticos, *i.e.* “La máquina de fotos” (Cat. 7) que en el desarrollo de la acción escénica se convertía en una metralleta. Como demuestra también el dibujo del “Muchacho con abrigo militar” (Cat. 16), el tema de la guerra fue el centro de atención en muchos de los proyectos de Kantor.

Tom Skipp señala que “desde *Que revienten los artistas* llegan desfilando ante nosotros el mariscal-niño, con sus generales, y el caballo-esqueleto: custodian el estrépito de la guerra y la muerte, parte inseparable de la vida del artista en una Polonia estragada” (Skipp, 1997a: 53). Es una descripción muy acertada de la instalación móvil titulada “El mariscal y sus generales” (Cat. 8). Los objetos y vestuario que componen este objeto museístico, se completan con una imagen de tinta y pastel de “El mariscal” (Cat. 18), y provienen del espectáculo puesto en escena en 1985. Sólo tres años más tarde se estrenó *Jamás volveré aquí*, en el que el artista trató de hacer una recapitulación de su teatro y en el que se encontró él mismo delante de todos los personajes de sus espectáculos anteriores. De este montaje en la exposición se presentó un abrigo muy gastado, “El manto de Odiseo” (Cat. 9), que en la obra de 1988 evocaba *El retorno de Ulises* realizado por Kantor durante la Segunda Guerra Mundial.

En el catálogo, el “Teatro de la memoria y la muerte” se cierra con la reproducción de un dibujo de Kantor titulado “Mi monumento” (Cat. 19). En este boceto aparece la figura del artista con su atuendo habitual: un largo abrigo, un sombrero y una bufanda, dirigiéndose hacia la puerta de la sede de Cricot en la calle Kanonicza. Fechado en 1990, el dibujo aparece en la publicación coordinada por Tom Skipp dos veces, ya que también precede la breve historia del Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor hecha por Klaudiusz Świącicki (Skipp, 1997b: 12).

Infantas y soldados

La sección dedicada a “Infantas y soldados” se relaciona directamente con el ensayo de Andrzej Turowski (1997: 41-48) arriba citado. A pesar de que Kantor

produjera varios cuadros que demuestran su profunda admiración por Goya y Velázquez, en el catálogo se reflejan tan sólo seis de estas piezas. La primera de ellas es un cuadro titulado “Infanta de Velázquez” (Cat. 20) que pertenece al ciclo *Mofa del museo* (1966-1970). Kantor tan sólo cita a la infanta, reproduciendo únicamente su cara y sustituyendo el resto de la figura con una gastada bolsa en lugar de la falda (Paluch-Cybulska, 2014: 131). Posteriormente Kantor volvió al tema de la infanta, incluyéndola en el cuadro “Una noche entró la Infanta de Velázquez en mi cuarto” (Cat. 23) del ciclo *En adelante nada más* (1988) y en el espectáculo *Hoy es mi cumpleaños* (1990). De esta obra de teatro procede la instalación titulada “El retrato de la Infanta” (Cat. 25) que es el vestuario de este personaje enmarcado en un recuadro de metal. El vestido negro, compuesto por un corpiño muy ceñido y una falda abierta por delante sobre la estructura de guardainfante, aparece también en el dibujo de la “Menina Teresa” (Cat. 24).

Kantor, introduciendo en sus cuadros la imagen de la infanta utiliza lo que desde el inicio de su trabajo con este motivo le parecía lo más importante – su inaccesibilidad, alteza, espacio fronterizo entre la vida y la muerte, así como su pulsación entre estar aquí y en otra parte a la vez (en el cuadro de Velázquez está fuertemente anclada en su composición, pero a través de un raro diálogo con el espectador está en el centro de las tendencias centrífugas) (Paluch-Cybulska, 2014: 137).

La influencia de Goya en Kantor está representada en este apartado por dos cuadros. “La ejecución imitando a Goya” (Cat. 21) es una libre interpretación de “Los fusilamientos del 3 de mayo”, en la que el pelotón francés apunta a trajes vacíos que reproducen con cierta fidelidad las figuras pintadas por Goya. La técnica de óleo y tinta sobre lienzo muestra, sin embargo, una mayor sobriedad que en el original y carece de color. Como si Kantor quisiera quedarse sólo con lo imprescindible. En el cuadro “Una vez entró en el cuarto de mi imaginación un soldado napoleónico de Goya” (Cat. 22) “el soldado de la primera fila del pelotón parece «acercar el fuego» para que el artista, que se encuentra en el lugar de la víctima, pueda encender un cigarrillo. [...] La amenaza se une a la burla” (Turowski, 1997: 47). Una vez más Kantor se autorretrata, en un gesto de recapitulación de su obra artística. “Kantor claramente se sitúa a sí mismo en la

frontera entre la conciencia de un final inevitable y la posibilidad de retomar el acto de creación a pesar de todo” (Paluch-Cybulska, 2014: 139).

Mi creación

El título del tercer apartado del catálogo de *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, “Mi creación”, hace una referencia directa a un texto de Kantor: “Mi creación, mi viaje” (Kantor, 2005a: 11-41). Se trata de un pequeño ensayo en el que Kantor hace un escueto resumen teórico con especial atención a su obra pictórica, desde el final de la guerra hasta los últimos años de su vida.

No me resulta fácil explicar hoy ese raro / e increíble período posterior a la guerra,
pesado de recuerdos / que a la vez me daba la sensación como si acabara de / nacer.
/ Hoy me parece que entonces el sol brillaba / día y noche, durante todos esos años
de mi segunda / infancia. / Tenía toda la vida por delante (Kantor, 2005a: 11).

La sección de “Mi creación” no recoge los trabajos de Kantor de esos primeros años después de la Segunda Guerra Mundial, sino que empieza en el año 1964. Es la fecha que abarca el ciclo de *Las bolsas industriales* al que pertenece “Saletr... 25%, PN-60 / c-87010” (Cat. 26). Kantor utilizaba para ello unos lienzos impolutos a los que fijaba con tornillos bolsas sacadas de la basura, inútiles. Sus pliegues “reemplazaron a las viejas y sofisticadas / divisiones de abstracción” (Kantor, 2005a: 29).

Las siguientes dos piezas que han tenido cabida en el catálogo provienen de su etapa que denominó *Todo pende de un hilo*. En el catálogo se reproducen dos lienzos que datan del año 1973: “Tela embalado”²⁴ (Cat. 27) y “Lienzo y cuerda” (Cat. 28) que representan la idea de que lo importante ha sido echado del cuadro y apenas se puede sostener (Kantor, 2005c: 197). Aún más trascienden los límites de la pintura los embalajes o instalaciones que realizó Kantor un poco más tarde, en la segunda mitad de los años setenta. El “Retrato de mi madre” (1976) (Cat. 29) son en realidad seis fotografías del rostro de Helena Berger impresas en sacos rellenos de arroz que la muestran de forma cronológica, “desde la juventud hasta la tumba” (Kantor, 2005a: 34),

²⁴ (sic) Debería ser “Lienzo embalado” o “Tela embalada”.

en un simple cofre o tal vez un ataúd de madera. Encima de esta caja abierta cuelga una fotografía hecha en blanco y negro en la que se ve un cementerio. Para autorretratarse, en cambio, Kantor colocó las imágenes de sí mismo en las paredes externas de unas negras cajas tiradas dentro de una estructura, que “puede recordar una tumba abierta” (Kantor, 2005a: 35). “El autorretrato” (Cat. 30) representa al artista desde su primera infancia hasta la edad adulta en 1977 cuando se hizo esta pieza.

También el ciclo *Retrato-Assemblage* aparece en el catálogo representado por partida doble. Del año 1978 proviene el cuadro titulado “Al diablo” (Cat. 31) y tres años más tarde Kantor construyó al “Señor vulgar” (1981) (Cat. 32). Ambas pinturas tienen las mismas medidas (166 x 125 cm) y utilizan la técnica de acrílico sobre lienzo, con elementos de madera fijados con tornillos. La siguiente pareja de cuadros (Cat. 33 y 34) destaca no sólo por sus grandes dimensiones, sino sobre todo por las figuras humanas que parcialmente están retratadas sobre lienzo, pero cuyas piernas sobresalen del marco de la pintura. Llamam la atención sus títulos muy descriptivos, que de forma concisa pero muy clara ilustran lo que representan: “El soldado lleva el cuadro donde está llevando el cuadro *Campo de batalla*” y “Limpio el cuadro donde estoy pintado limpiando el cuadro”.

Los últimos cuadros recogidos en “Mi creación” datan de 1988 y pertenecen al ciclo *En adelante nada más...*. Es una serie de cuadros en los que Kantor se convierte en el objeto principal de su pintura. Son creaciones que rozan el límite de la vida y el sueño del arte (Borowski, 1989: 208). En el catálogo de la exposición figuran cinco de estos cuadros: “No se mira impunemente por la ventana hacia el interior I” (Cat. 35); “No se mira impunemente por la ventana hacia el interior II” (Cat. 36); “No se mira impunemente por la ventana hacia el interior III” (Cat. 37); “Me caigo a lo bestia” (Cat. 38) y “De este cuadro ya no saldré” (Cat. 39). Porque, como dijo Kantor,

¡EN ADELANTE NADA MÁS! / Y para poner fin / adecuadamente a este /
TEATRO DE LA VIDA: / el epílogo, / el último cuadro: / “DENTRO DE ÉL YA /
ME QUEDARÉ”. / Porque / El cuadro debe vencer (Kantor 2005a: 40-41).

Mi viaje

El apartado dedicado al viaje (o más bien a los viajes) de Kantor, junto con la selección de fotografías de Maurizio Buscarino, tal vez sea la sección más homogénea del catálogo *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*. “Mi viaje”²⁵ se compone de once dibujos que realizó Kantor utilizando tinta y pastel sobre papel, y que constituyen una especie de diario de viaje de Cricot 2 por España, durante sus giras a lo largo de los años ochenta.

Los primeros dos dibujos hacen referencia a su pase por la capital española: en el primero Kantor captó unas escenas de una corrida de toros, que pudo ver el “Lunes 19 de marzo en la televisión en Madrid, 1984” (Cat. 40). En la imagen se ven cuatro momentos de la corrida, con una anotación en la que el artista confiesa no saber pintar toros. El segundo apunte de “Madrid” (Cat. 41) es un retrato borroso de alguien en el asiento delantero de un vehículo que parece ser una furgoneta. El gesto de taparse la boca con la mano puede denotar miedo o inseguridad ante el viaje, igual que la figura en sí hace pensar en la imagen de la muerte representada como una calavera encapuchada. Cuán distinta resulta del dibujo que cierra la presente sección: “Murcia, camino del monasterio” (Cat. 50). En ella también aparece un coche, esta vez visto desde una perspectiva mucho más distante, que atraviesa las colinas detrás de las cuales se extiende una amplia llanura. Aquí, en cambio, se percibe una profunda sensación de tranquilidad y hasta de júbilo.

Otra imagen panorámica se aprecia en el dibujo titulado “Con Anna y Gaudí. Barcelona” (Cat. 43). Parece ser una de las vistas desde lo alto del Parque Güell, donde Kantor captó también un característico detalle arquitectónico de una de las torres modernistas: “En el parque con Anna - + Gaudí. Barcelona” (Cat. 42). Es bien sabido²⁶ que en sus paseos por las ciudades españolas Kantor siempre llevaba consigo su cuaderno de notas para poder reproducir con pocos trazos los elementos que le llamaran la atención. Uno de los ejemplos son dos bocetos hechos durante su visita en Mallorca y que se recogen en el catálogo: “Mallorca. 10.88” (Cat. 46) y “Mallorca, cerca de la

²⁵ Igual que el apartado anterior, la sección del catálogo titulada “Mi viaje” sigue con el juego directo con texto de Kantor “Mi creación, mi viaje” (Kantor, 2005a: 11-41).

²⁶ Cfr. Stangret, 1998.

catedral” (Cat. 44). En este último dibujo, además, Kantor se autorretrató detrás de la columna, en una curiosa pose (como si se estuviera cayendo).

Los dibujos restantes de esta sección podrían agruparse bajo el rótulo común de “Hoteles”. En el catálogo queda constancia del edificio del Hotel Belver de Mallorca (Cat. 45) y del Hotel Santa Catalina de Las Palmas (Cat. 49). Pero a Kantor no sólo le interesaban las grandes fachadas, sino que se fijaba también en algunos detalles, como por ejemplo la vista de la piscina del “Hotel Santa Catalina. 28.3” (Cat. 47) o el balcón de su habitación en el Hotel Bahía de Santander (Cat. 48).

Sin duda Kantor eran un gran observador, que plasmaba sus pensamientos a través de las artes plásticas, del teatro, pero también a través de los muchos textos teóricos. Dentro del catálogo de la exposición *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, la peculiaridad del apartado titulado “Mi viaje” consiste en que los dibujos están acompañados por un texto del propio autor. “El regreso” (Kantor, 1997b), en su versión original escrito en polaco, lleva un título en francés: *Le retour* (Kantor, 2005c: 139-140) y habla del retorno de la aves de sus largos viajes, comparándolo con el regreso de los actores que vuelven a pisar los mismos escenarios.

Entonces, inmediatamente, la idea del teatro. / ¡Pero ahora no se trata de un cuadro escénico, / sino de algo más! / ¡LOS QUE ESPERAN: EL PÚBLICO! / ¡LOS QUE REGRESAN: LOS ACTORES! / Crear un espectáculo que englobe ambos aspectos. / En esa espera y en ese regreso (Kantor, 1997b: 143-146).

La pintura, la reflexión teórica (poética) y el teatro se entremezclan. Lo que demuestra que en el arte de Kantor todos estos elementos cuentan y aportan para su mejor entendimiento. Por ello son inseparables.

Anatomía del espectáculo

El fotógrafo Maurizio Buscarino conoció a Kantor en 1980 en Florencia, donde la compañía Cricot 2 estaba preparando el montaje de *Wielopole, Wielopole*, y desde entonces empezó una larga relación entre ambos artistas. Gracias a ellos las fotografías de Buscarino constituyen un legado importante y un documento muy valioso del teatro

Cricot 2, lo que se reflejó en la exposición. Aunque en la muestra fueron en total casi setenta²⁷, en el catálogo se recogieron veinte imágenes de su autoría, que muestran sobre todo los cinco espectáculos del Teatro de la Muerte: *La clase muerta* (pp. 165-167); *Wielopole, Wielopole* (pp. 168-172); *Qué revienten los artistas* (pp. 173-176); *Jamás volveré aquí*²⁸ (pp. 178-179); *Hoy es mi cumpleaños* (pp. 180-183). Además, aparece una instantánea del último *cricotage* de Kantor, realizado en Kassel (Alemania) en 1987, titulado *La máquina del amor y de la muerte* (p. 177).

Finalmente, la primera fotografía de la “Anatomía del espectáculo” es un conocido retrato de Tadeusz Kantor. Su perfil emerge de la oscuridad y toda la atención se concentra en sus ojos que parecen estar observando alguna escena del Teatro de la Muerte. Buscarino supo captar el espíritu de la obra teatral del artista polaco, a lo que Kantor respondió dedicándole unas palabras que se publicaron inicialmente en la edición del libro *La clase muerta de Tadeusz Kantor* (Feltrinelli Editore, 1981) y que en el catálogo de la muestra española preceden a las veinte fotografías. “BUSCARINO es un poeta / que logra mitigar este INFIERNO con el lirismo humano / y la humana piedad...” (Kantor, 1997c: 163).

La escena de la memoria

Para llevar a cabo una exposición de la envergadura de *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* hicieron falta dos años de preparativos. Tom Skipp empezó los trabajos ya en 1995, y como afirma en la introducción al catálogo, “[l]a idea de una muestra retrospectiva [de Kantor] dedicada tanto a su faceta de director de teatro como a la de artista plástico fue acogida por gran interés por la Fundación Arte y Tecnología de Telefónica y la Fundació Caixa de Catalunya” (Skipp, 1997a: 51). Cabe también resaltar que:

Esta exposición ha sido posible gracias a [...] la entusiasta colaboración de la Cricoteka de Cracovia, el Museo Nacional de Cracovia, del Museo de Arte Sztuki

²⁷ Cfr. S. C., 1997; Rojo, 1997.

²⁸ El espectáculo cuyo estreno tuvo lugar en 1988 en el catálogo aparece como *No volveré jamás*, sin embargo, para la coherencia de la totalidad de la presente tesis optamos por el título de *Jamás volveré aquí*, tal y como se explica en la Introducción.

de Łódź, de la viuda e hija de Kantor, respectivamente Maria Stangret-Kantor y Dorota Krakowska, y de Anna Halczak (Fundació Caixa de Catalunya, 1997: 11).

Varias instituciones y personas privadas juntaron sus fuerzas para ofrecerle al público español, y de forma completamente gratuita, una recorrido por la vasta obra de Tadeusz Kantor. Como apuntó en una nota de prensa Josep Escarré, la exposición “permite acceder a la concepción del teatro y del arte de este creador contemporáneo, cuya producción plástica quedó oscurecida por la escénica. Y esa es, según el crítico de arte británico Tom Skipp, comisario de la exposición, la intención de la muestra” (Escarré, 1997: 47).

Tadeusz Kantor. La escena de la memoria se realizó en el año 1997. Primero se presentó en Madrid en la sede de la Fundación Arte y Tecnología desde el 22 de enero hasta el 2 de marzo, para luego trasladarse a La Pedrera de Barcelona, donde permaneció desde el 14 de marzo hasta finales de mayo²⁹. Gozó de un gran interés y cosechó muy buenas críticas en prensa, como revela la clasificación recogida por *La Vanguardia*: Montse Frisach del diario *Avui* la calificó de excelente, mientras que M. Claire Uberquoi (*El Mundo*), Jordi Ballera (*AB*), Gloria Bosch (*Guía del Ocio*) y Elena Morató (*Zaqafa-Cultura*) le otorgaron la máxima puntuación, tildándola de inolvidable. Maria Lluïsa Borrás, por su parte, la describía así:

Se trata de una de las exposiciones más conmovedoras, de mayor dramatismo y espectacularidad que se han visto en la ciudad en los últimos años, cuyo montaje, para el que sólo caben alabanzas, acentúa la sensación de soledad y silencio, de amenaza indefinida y de terror que resumía Kantor en una de sus frases célebres: «Todo pende de un hilo» (Borrás, 1997: 45).

Fue, sin duda, un hito importante en el conocimiento de la figura de Tadeusz Kantor y su recepción en España.

²⁹ Inicialmente se había programado hasta el día 18 de mayo (Cfr. Escarré, 1997; Sagarra, 1997a), pero luego se prolongó (Cfr. *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1997).

2.1.2. 2002-2003 *Tadeusz Kantor. La clase muerta*

Tadeusz Kantor. La clase muerta, inaugurada en el año 2002, fue la segunda gran exposición de la obra de Tadeusz Kantor realizada en España. Tal y como indica su título, esta vez se trató de una muestra monográfica, cuyo origen fue el espectáculo estrenado por la compañía Cricot 2 en 1975. En la muestra comisariada por Isabel Tejada y Grzegorz Musiał, junto a la escenografía completa de *La clase muerta* se exhibieron “23 dibujos, 3 pinturas, 7 fotografías originales, 12 fotografías realizadas en sus representaciones en España, una instalación y 11 objetos de escenografía” (Moltó, 2002). Las reproducciones de casi todas estas piezas se recogen en el catálogo.

Contenido del catálogo³⁰

El contenido del catálogo se puede dividir en dos partes. Constituyen la parte principal las reproducciones de la mayoría de las piezas que fueron expuestas en Murcia, Valladolid y Alicante (pp. 47, 57, 70, 74-128). Todas ellas giran alrededor del espectáculo *La clase muerta*, igual que a los textos teóricos que Kantor escribió a propósito de o refiriéndose directamente a esta obra: *Teatro de la Muerte* (pp. 1-15), *Pequeño Manifiesto* (pp. 16-17), *La clase muerta. Sesión dramática de Tadeusz Kantor. Segunda versión. Grupo teatral Cricot 2* (pp. 18-23) y *La clase de escuela. Obra cerrada* (pp. 24-31).

Lo que podría agruparse como un corpus de paratextos son los textos introductorios (pp. 37-39), los ensayos de los comisarios de la exposición, Isabel Tejada y Grzegorz Musiał, (pp. 40-56) y de los críticos de arte, Lech Stangret y Antonio Arco, (pp. 58-73), así como la biografía de Kantor realizada por Anna Halczak (pp. 32-38). Es de notar que todos los textos del catálogo, en su parte principal, aparecen en español, pero están traducidos al inglés (pp. 141-171) y al valenciano (pp. 173-204).

³⁰ Tejada, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell'Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A.

El catálogo viene presentado por el Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Ramón Luis Valcárcel Sisi. Según sus palabras, la muestra “pretende ser una aproximación a la obra de uno de los artistas polacos más comprometidos con la historia y la creación artística del siglo XX” (Valcárcel, 2002: 37). El Cónsul Honorario de la República de Polonia, Jorge Matías Zieleniewski, por su parte, subraya la originalidad y la importancia de su Tadeusz Kantor, cuyo arte “nunca deja indiferente a nadie” (Zieleniewski, 2002: 39).

Tras estos dos preámbulos, en el catálogo se publican textos que estudian con una mayor profundidad la obra de Tadeusz Kantor o el contenido de la exposición. Isabel Tejada, la comisaria de la exposición, titula su ensayo simplemente “La clase muerta” y afirma:

Kantor eligió la idea de la muerte para que el teatro volviera a conmocionar. Y es que para el ser humano, la muerte o la misma idea de la muerte recrean algunas de las emociones más fuertes que nos pueden hacer conscientes de la propia vida. De hecho, la conciencia ante la vida llega al mismo tiempo, emparejada, con la conciencia de la muerte. [...] Ese es el túnel por el que te conduce para habitar en el otro espacio, a participar a través de la emoción (Tejada, 2002: 53).

La idea de la muerte y la emoción en el arte de Tadeusz Kantor son los dos ejes que articulan el texto de Tejada. Para explicar las razones que motivaron la elección del objeto de la muestra, la comisaria parte de la conocida anécdota personal del artista que le llevó a plantearse la conexión entre la infancia pasada, la memoria y la muerte. El descubrimiento de una abandonada y pobre clase de escuela en un pueblo costero polaco (Kantor, 2010: 141-148; Tejada, 2002: 41) le produjo un fuerte impacto y fue el origen primero del montaje de *La clase muerta*. El espectáculo se estrenó en 1975 en la Galería Krzysztofory, un espacio atípico para la realización de una puesta en escena, un hecho en el que repasa Tejada afirmando que “Kantor abandonaba los espacios escénicos convencionales y al uso” (Tejada, 2002: 48).

Con el ejemplo de *La clase muerta*, en el ensayo se explica también la constante convergencia de las diversas artes en la trayectoria de Kantor. Tejada inscribe de esta forma al autor polaco en un panorama más amplio de artistas que desde los años sesenta

del siglo XX se opusieron a la visión purista de cada una de las disciplinas para empezar a traspasar sus límites y crear obras más integradoras (Tejeda, 2002: 46). En caso particular de Kantor, que desde muy temprano se movía en varios campos de creación artística, “sus obras se complementan en muchas ocasiones, ayudan a explicarse unas a otras” (Tejeda, 2002: 44). Además, el mismo artista suele estar muy presente tanto en el desarrollo de sus espectáculos, permaneciendo en el borde del escenario, como en sus obras pictóricas, autorretratándose en numerosos dibujos y cuadros. Para ejemplificar esta “apelación a lo autobiográfico” (Tejeda, 2002: 51), Tejeda hace un breve análisis del ciclo pictórico *En adelante nada más* (1988). Aunque éste no tenga una relación directa con el objeto de la exposición, ilustra muy bien la estrategia utilizada por Kantor para mostrar el lugar entre la muerte y la vida. Se trata de

una tensión temporal que desarrolló tanto en lo plástico como en lo teatral; porque la memoria [...] no tiene un discurso continuo, sino que está llena de saltos, de discontinuidades, de túneles que provocan que unos recuerdos estén pegajosos e inexplicablemente unidos unos a otros (Tejeda, 2002: 52).

El texto de Grzegorz Musiał, por su parte, se centra en el proceso de organización de *Tadeusz Kantor. La clase muerta*. El segundo comisario explica que “la idea de esta exposición nació en Cracovia durante el recorrido por los escenarios de la imaginación de Tadeusz Kantor” (Musiał, 2002: 54). La Cricoteka, entonces en la calle Szczepańska, el estudio del artista o la Galería Krzysztofory, son tres puntos en el mapa de la ciudad que marcaron significativamente la creación del espectáculo y todas las demás obras relacionadas con él directamente. Como “Kantor decidió perpetuar la excepcionalidad de *La clase muerta* también en una forma no teatral” (Musiał, 2002: 55), surgieron pinturas, dibujos y objetos que el artista llamó *objetos museísticos*, y que en su totalidad, junto con los textos teóricos, constituyeron una amplia constelación. Y el objetivo de la exposición comisariada por Musiał y Tejeda es recrearla para el público español.

Otro texto para el catálogo lo escribió Lech Stangret, en calidad del coordinador de la muestra por parte de la Cricoteka. Bajo el llamativo título de “La trampa de Kantor”, Stangret analiza el gran giro que supuso para Kantor el reconocimiento y la

aclamación mundial de *La clase muerta*. Desde ese momento el artista puso mucho empeño en la comprensión del éxito de este espectáculo, por muchos críticos considerado como una obra maestra. En el intento de entender su fenómeno, no sólo trató de acudir “personalmente [a] simposios y conferencias dedicadas a su persona” (Stangret, 2002: 62), sino que también empezó las labores de archivar todos los vestigios de su arte. Esa pasión investigadora y archivadora de la que habla Stangret (2002: 61-62) le llevó a Kantor a fundar su propio centro de documentación, la Cricoteka, que hoy en día reúne un gran número de piezas y documentos. “Al organizar el museo de su creación, Kantor se enfrentó al dilema de cómo conservar para las generaciones posteriores el arte cuyo producto-obra constituye una muestra artificial-efímera” (Stangret, 2002: 64). Porque, aunque *La clase muerta* fue definida obra cumbre de la producción de Kantor, en realidad se trató de una continuación de un *modus operandi* propio del artista polaco, al que siempre interesaba más el proceso de creación que la obra acabada.

Stangret repara, además, en el hecho de que “la actividad de Tadeusz Kantor después del año 1975 se asemeja a una incesante batalla con el fenómeno de *La clase muerta*, como si el artista hubiera entrado en «una clase muerta» y allí se hubiera quedado” (Stangret, 2002: 61). A pesar de sus temores, logró superarlo, produciendo cuatro espectáculos más dentro de esa larga etapa del Teatro de la Muerte, así como muchas otras piezas de arte. ¿Entonces en qué consiste la trampa tendida por Kantor? Tal vez se trate de su intento de atrapar al público en ese mundo tan personal y enigmático que había creado.

El espectador que admira la exposición compuesta por las obras de Kantor entra en un laberinto lleno de repeticiones, reflejos, significaciones. No se ve obligado ni a tratar de reproducir los espectáculos muertos ni a buscar una interpretación adecuada. Es suficiente con que muerda el anzuelo, la trampa se ponga en funcionamiento y con ella su imaginación. Percibirá entonces los impulsos de vida-creación de Tadeusz Kantor, contenidos en los objetos. A base de sus experiencias individuales y con ayuda de su imaginación puede entonces efectuar nuevos descubrimientos, crear nuevos valores. Ellos serán decisivos tanto para el desarrollo del arte como para la conservación, en el futuro, de la obra del artista polaco (Stangret, 2002: 67).

“Prepárese a morir”, avisa desde el título Antonio Arco, “entra usted en la exposición y se le agarra al cuello la memoria, como un fantasma, un ánima errante, un monstruo sin corazón” (Arco, 2002: 72). En su ensayo, Arco hace un pequeño análisis del tema de la muerte en la obra de Tadeusz Kantor, que “aterrizó con toda su dolorosa e incómoda lucidez a cuestras en el horror de una realidad histórica [...]: la ocupación nazi, el auge de los totalitarismos, la violencia y la tan temida sinrazón colectiva” (Arco, 2002: 70). Por eso su arte no sólo enfrentaba a los espectadores con el tema de la muerte o ausencia de la vida, sino también con una profunda soledad propia del ser humano. Con un tono de complicidad el crítico advierte:

Prepárense a viajar por lo vacío, lo inútil, lo repetitivo, el recuerdo, los actos banales, las mismas muecas, la muerte, el aburrimiento, los pequeños detalles, los aburridos pequeños detalles, los recuerdos del vacío, el propio vacío, la amenaza del vacío, la sensación de inutilidad, la suma de tanta cosa inútil, nuestra propia inutilidad. Y más aún, porque *La clase muerta* da un paso más, ya que el recuerdo también puede ser desesperante (Arco, 2002: 72).

Según Antonio Arco, la exposición no dejará a nadie indiferente.

Para poder reconstruir la cronología y contextualizar cada una de las piezas presentadas en la muestra, en el catálogo se incluye una biografía de Tadeusz Kantor preparada por Anna Halczak. Igual que en la publicación dedicada a la exposición del año 1997, *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, también en *Tadeusz Kantor. La clase muerta* se recogen los hitos más importantes de la vida y la obra del artista. Una ayuda nada despreciable teniendo en cuenta una producción artística tan amplia y prolifera.

La clase muerta. Sesión dramática de Tadeusz Kantor

Como indica el título de la exposición, todo el conjunto de las obras presentadas gira alrededor de la idea de *La clase muerta*. No obstante, por su carácter específico se puede presentar dividido en dos bloques. El primer bloque fija su centro en las representaciones de la obra de teatro, que Kantor presentó por primera vez en la Galería Krzysztofory en 1975.

Una obra integral que ansiaron ver casi todos los espectadores del mundo. Un espectáculo que llegó a tener de forma inesperada un mensaje universal inusitado hasta entonces; un espectáculo que contemplaron espectadores de distintas culturas que contaban con diferentes experiencias históricas. La compañía teatral Cricot 2 representó *La clase muerta* alrededor de dos mil veces a lo largo de diecisiete años (Musiał, 2002: 54).

En la exposición se proyectaron dos versiones de este espectáculo: la película que realizó Andrzej Wajda en 1976 y una filmación de la función llevada a cabo en el Teatro María Guerrero de Madrid en marzo de 1983 (Tejeda, 2002: 40), que por razones obvias no tuvieron cabida en el catálogo. Se recogió en él, sin embargo, la segunda versión del programa de mano (Kantor, 2002b), en el que aparece el elenco de los “Participantes de la sesión”³¹ (Kantor, 2002b: 19) y el contenido del espectáculo explicado a través de una simple enumeración de las escenas. Finalmente, en este breve documento se señala la fecha exacta del estreno (Kantor, 2002b: 23), que tuvo lugar a mediados de noviembre de 1975.

La puesta en escena de *La clase muerta* supuso el inicio de la última etapa de creación teatral de Kantor, que se conoce como el Teatro de la Muerte. En una nota de prensa dedicada a la exposición, se habló de “un doble manifiesto” compuesto por el “manifiesto en sentido estricto” y “la presentación de una obra de teatro” (Cereceda, 2002: 31). El catálogo de la muestra incluye el texto completo de este texto titulado también *Teatro de la Muerte*, en el que Kantor polemiza con los postulados de Edward

³¹ En la ficha técnica reproducida en el catálogo hay un error debido al desajuste entre las columnas de los “Participantes en la sesión” y los “Actores”. La lista de los actores debería empezar con el nombre de María Stangret-Kantor que hacía de la “Mujer con cuna mecánica”. Su nombre se ha desviado, provocando una subida por una línea de todos los demás nombres, de ahí que no se correspondan los personajes con sus intérpretes.

Gordon Craig (Kantor, 2002d). Por otra parte, para transmitir la atmósfera y el carácter del espectáculo, en *Tadeusz Kantor. La clase muerta* se expusieron varias fotografías “que guarda en su archivo el Centro de Documentación Teatral y las realizadas por el fotógrafo Ángel Fernández Saura [...] en Murcia en el año 1983” (Tejeda, 2002: 40). En el catálogo, como parte de la documentación de la muestra, se recogen algunas de ellas, intercaladas entre los textos introductorios, y también insertadas en el corpus de las demás reproducciones.

En este bloque dedicado a “*La clase muerta. Sesión dramática* de Tadeusz Kantor” tienen cabida, asimismo, los objetos que formaron parte de la escenografía y del *attrezzo* del espectáculo. En el catálogo se recogen sólo cinco de los once que se expusieron en total. La pieza que más atrae la atención es “La clase muerta-los niños en los pupitres”³² (p. 77). Es una construcción compuesta de bancos de escuela en los que están sentados once maniqués, ubicada sobre una tarima de madera de grandes dimensiones (144x132x260 cm). Los niños de cera, vestidos con uniformes escolares, parecen atender una clase de colegio. Es una reproducción de algunas escenas de *La clase muerta* en la que actúan también actores vivos, como se puede apreciar en una de las fotografías de Ángel Fernández Saura (p. 57).

Junto a la construcción de bancos escolares, en la exposición *Tadeusz Kantor. La clase muerta* se presentó un objeto titulado “Niño en bicicleta” (pp. 78-79). Se trata de un maniquí que aparece crucificado en un vehículo que por su forma recuerda una bicicleta. En el espectáculo fue un accesorio del personaje llamado “Viejo con bicicleta”, como se aprecia en algunas fotografías (pp. 84-85) y fue uno de los ejemplos de la inseparabilidad entre los viejos (actores) y su infancia perdida (maniqués). Otro ejemplo de esta idea, recogido en el catálogo, es el objeto titulado “Viejo ausente” (p. 83). En este caso es un gastado traje vacío, expuesto sobre una estructura metálica, que tiene atado en la espalda un maniquí de un niño de cera. La memoria del pasado se muestra como una pesada e incómoda carga. En el catálogo se reproducen dos objetos más: la “Máquina familiar” y la “Cuna” (p. 85). Ambos fueron utilizados por el personaje de la “Mujer con cuna mecánica”, forzada a dar a luz sin parar, en la escena que evidencia la cosificación de este personaje (Kantor, 2005b: 34-35). Todos esos

³² En el catálogo aparecen sólo los títulos de las piezas en español, sin la versión original.

objetos, que originariamente habían sido creados para el espectáculo, Kantor quiso preservarlos como piezas de arte, autónomas e independientes. Para asegurarse de ello y como justificación teórica y argumentada, las describió con detalle y mandó llevar a cabo su catalogación personal de sus obras de museo (Kantor, 2005c: 433-440).

La clase muerta en las artes plásticas

El segundo de los bloques en que dividimos las piezas y los textos teóricos de Kantor se centra en las obras de artes plásticas. La primera de ellas es una instalación que Kantor realizó “por encargo del Museo de Arte de Łódź que preparaba la exposición *Présence Polonaise* en el Centro Pompidou de París” (Musiał, 2002: 55; Stangret, 2002: 65), titulada “La clase de escuela-obra cerrada” (pp. 124-125).

Es la realización de mi idea de OBRA CERRADA, / que quedó definida en “LA CLASE MUERTA” / cuando ya estaba harto de la concepción usada abusivamente de “obra abierta”, forma abierta, teatro abierto, etc. / [...] encerré “La Clase Muerta”, la oculté, sólo podía ser contemplada de forma ilegal / ¡por el espíritu del museo! / Tal y como uno mira por la ventana de una casa ajena / EN SILENCIO / de un modo más o menos deshonesto!!!!!! / Y esta es seguro una obra de arte. Quizás la más..... (Kantor, 2002a: 25).

La cita proviene del ensayo en el que Kantor quiso explicar la idea de su obra de arte, que enlazaba directamente con el espectáculo y con la memoria de la infancia, así como con *Etant donnés* de Marcel Duchamp (Pleśniariowicz, 2005b: 478). Este interesante texto teórico está reproducido en el catálogo en su totalidad (Kantor, 2002a), lo que permite una mejor comprensión de “La clase de escuela-obra cerrada”.

Según los números señalados por Ezequiel Moltó en la nota de prensa relativa a la exposición (Moltó, 2002: 31), en el catálogo se recogen todos los veintitrés dibujos y los tres cuadros que fueron presentados en *Tadeusz Kantor. La clase muerta*. Como apuntó Stangret, su importancia es crucial, dado que “[e]n numerosas entrevistas, el artista habló de sí mismo como de un pintor” (Stangret, 2002: 59). Los cuadros incluidos en la muestra (pp. 118-123) pertenecen a la serie que se titula *La clase muerta*

y data del año 1983. “Son óleos habitados por niños [...] que parecen privados de voluntad y cuyos miembros caen sin fuerza” (Tejeda, 2002: 50). Sus cuerpos con torsos desnudos aparentan estar muertos, su ausente mirada está fija en ninguna parte, como si fueran maniqués de cera carentes de vida. Se le parece mucho el “Niño de *La clase muerta*” (p. 90), retratado en un dibujo de 1976, que años más tarde tomó forma en una escultura de bronce en la tumba de Kantor.

En cuanto a la colección de dibujos expuestos en la muestra, resulta difícil describir cada uno de ellos por separado, debido a que

[...] los ciclos de bocetos de *La clase muerta* aparecen en diferentes configuraciones. Una vez son presentados como una serie independiente, otra vez incluidos en el ciclo titulado Niños. Por otra parte, los proyectos de dibujos de los personajes viejos se entrelazan con los bocetos titulados Estos señores serios. El retrato del Viejo con bicicleta se descubre también en la tabla ejemplificadora de La idea del viaje [...] (Stangret, 2002: 65).

Además, estos dibujos difieren entre sí en cuanto a la técnica utilizada. Algunos están hechos con rápidos trazos de rotulador, como si se tratara de un simple apunte de idea de un personaje (pp. 80, 81, 96, 101, 107, 109, 111), otros se asemejan más a los cuadros por su grado de complejidad y terminación (pp. 87, 88-89, 91).

La sensación de inquietud que atraviesa todas estas obras plásticas fue expresada por Kantor en el *Pequeño Manifiesto*, un discurso pronunciado en 1978 “con ocasión de haberle sido concedido el Premio Rembrandt por la Fundación Goethe de Basilea” (Kantor, 2002c: 17), e incluido posteriormente en *Lecciones milanesas* (Kantor, 2005c: 78-79).

No es verdad que el artista sea un héroe y un conquistador temerario, como nos enseña la leyenda convencional. Creedme, el artista es un pobre hombre y la indefensión es su forma de participar porque ha elegido un lugar en la otra acera del miedo. Completamente consciente. [...] Permanezco de pie frente a vosotros, juzgado y acusado. Debo justificarme, buscar pruebas, no sé si de mi inocencia o de mi culpabilidad. Permanezco de pie frente a vosotros, como antaño... cuando me levantaba tras el pupitre de la escuela... en la clase de la escuela... y digo:

– Yo no me acuerdo, yo me lo sabía, yo me lo sabía seguro, os lo aseguro, señoras y señores (Kantor, 2002c: 16-17).

“Volvía a ser niño, estaba sentado en una pobre escuela de aldea”³³

Tadeusz Kantor. La clase muerta fue una exposición itinerante que se presentó en la Iglesia de Verónicas en Murcia (desde el 20 de septiembre hasta el 3 de noviembre de 2002), la Iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Prado en Valladolid (desde el 13 de noviembre de 2002 hasta el 6 de enero de 2003) y en el Museo de la Universidad de Alicante (desde el 17 de enero hasta el 20 de marzo de 2003). Un proyecto ambicioso en el que participaron varias instituciones, así como las entidades regionales y municipales, que unieron fuerzas para mostrar al público español las múltiples facetas que Tadeusz Kantor había mostrado a raíz del espectáculo *La clase muerta*. Todos los objetos de la exposición utilizan esta obra teatral a la vez como punto de partida y de llegada. Los textos teóricos que acompañaron a muestra, y “[t]odas estas obras plásticas, así como los objetos teatrales que participaron en el espectáculo son obras autónomas, pero al mismo tiempo son fragmentos y a veces restos de otra obra” (Stangret, 2002: 65-66).

Esta exposición monográfica profundizó en el “escenario de la muerte” (Moltó, 2002: 31) y en el tema kantoriano de la memoria de la infancia ya perdida. Y para disfrutar de ella hicieron falta dos cosas, como señaló Antonio Arco en la introducción al catálogo: “no haber perdido al menos algo de la ingenuidad del niño y tener cierta capacidad de presentir posibilidades extraordinarias y mágicas de comunicación en rituales como el Teatro y el Arte” (Arco, 2002: 72).

2.1.3. 2002-2003 *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor*

En el año 2002, en Zaragoza, Cuenca y Torrente-Valencia se presentó una exposición titulada *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor* organizada tan sólo tres años antes por el Instituto Cervantes de Varsovia en el Museo Nacional de

³³ Kantor, 2002a: 26.

Cracovia. El Museo de Zaragoza, la Fundación Antonio Pérez y la Diputación de Cuenca, junto con la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Torrente-Valencia se unieron de esta forma a la celebración del “Año de Polonia en España, ideado por José María Aznar y Jerzy Buzek, el entonces Primer Ministro polaco” (Bernatowicz, 2002: 2).

A la muestra le acompañó una pequeña publicación, cuya parte central ocupa el artículo de Zofia Gołubiew, la directora del Museo Nacional de Cracovia. En su ensayo titulado con una cita de Tadeusz Kantor: “No sé dibujar toros”, Gołubiew señala los aspectos de la cultura española que inspiraron al artista polaco: “la literatura, la pintura y, finalmente, la arquitectura, así como las vistas captadas por Kantor en sus giras por España” (Gołubiew, 2002b: 9). El texto, ilustrado con reproducciones en miniatura de las piezas expuestas en la muestra, analiza con cierto detalle algunos de los cuadros y de los dibujos, explicando no sólo sus fuentes directas, sino también la técnica utilizada por Kantor en su elaboración. En su argumentación, además, Gołubiew intercala las reflexiones de Kantor, demostrando que era un artista universal que creía en “La Europa de la cultura” (Gołubiew, 2002: 28).

Dado que *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor*, se organizó un año más tarde en Palma de Mallorca bajo el rótulo de *Visions espanyoles de Tadeusz Kantor*, con la edición de un catálogo mucho más detallado, el análisis más profundo de esta exposición se hará a continuación.

En el marco de *La primavera polonesa a les Illes Balears* se organizó en el Centre Cultural Contemporani Pelaires de Palma de Mallorca una exposición titulada *Visions espanyoles de Tadeusz Kantor* (Visiones españolas de Tadeusz Kantor). La muestra, abierta al público desde el 18 de marzo hasta el 21 de abril de 2003, se basaba en el proyecto del Instituto Cervantes de Varsovia dedicada a los *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor* realizado en el Museo Nacional de Cracovia entre 1999 y 2000, y previamente había sido presentada en Zaragoza, Cuenca y Torrente-Valencia. Los comisarios de la exposición fueron Zofia Gołubiew y Marek Mróz, y su producción en Palma de Mallorca corrió a cargo de la Fundació Balears 21 y el Instituto Adam Mickiewicz, con la colaboración del Museo Nacional de Cracovia.

Contenido del catálogo³⁴

En el catálogo de la exposición se reproducen en total treinta y ocho piezas, entre cuadros y dibujos de Tadeusz Kantor, divididos en tres secciones: “Kantor. Visions de l’art espanyol”; “Kantor. Visions de la literatura espanyola”; “Kantor. Diari de viatge”. La publicación del catálogo se realizó en lengua catalana, por lo que todos los títulos de las obras, junto con su descripción, aparecen en catalán, igual que los textos introductorios y los ensayos de Emili Gené y Zofia Gołubiew. Estos dos últimos, sin embargo, están traducidos al español y al inglés, formando parte del apartado “Traduccions” que cierra el libro.

El artículo de Emili Gené se titula “Justo antes del mundo feliz”³⁵ y es una descripción del mundo de principios del siglo XXI, desbordado por el consumismo desenfrenado y muy superficial, que no conoce la alta cultura. “Sólo nos queda la promesa del placer inmediato” (Gené, 2003: 83), afirma resignado Gené. Con pocas, pero certeras, pinceladas Gené dibuja el contexto en el que se desarrolló el genio de Kantor, poniéndolo en contraste con la percepción que caracteriza al mundo globalizado, en el que la cruel mirada que Gené personifica en la figura de un adolescente que juzga al artista sólo por su apariencia. Según Gené, el joven de la nueva era no llega ni siquiera a sospechar la profundidad que se esconde en Kantor, este “hombre mediocre (viejo y feo)” (Gené, 2003: 83). Él mismo define al artista polaco como “polivanguardista”, a la vez que “uno de los últimos románticos” (Gené, 2003: 84) y lamenta que la muerte del artista lo abocara a la desaparición y al olvido. Tan sólo “[q]ueda la memoria académica, la reconstrucción fiel de sus montajes, el estudio de los textos, el análisis de su evolución [...]. Queda la reivindicación, la imposible difusión de un mensaje escurridizo por lo individual, lo egocéntrico, lo personal” (Gené, 2003: 84). El autor del ensayo se muestra muy pesimista con la situación del mundo actual, en el que el Arte y la Historia perdieron su peso, donde “basta apretar un botón del mando a distancia para olvidarlo” (Gené, 2003: 2006). En el discurso de Gené, tal vez la obra

³⁴ Ferré, Marta (2003). *Visions espanyoles de Tadeusz Kantor* (catálogo de exposición). Traducció al Castellà: Instituto Cervantes de Varsovia; Traducció a l’anglès: Pedro Andreu Sard, Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska, Marlena Zadura; Traducció al català: Àngels Àlvarez Gari, Pedro Andreu Sard. Palma de Mallorca: Fundació Balears 21.

³⁵ En la parte principal del catálogo aparece la versión en catalán, “Just abans del món feliç” (Ferré, 2003: 13-18), pero en la presente tesis se citará su traducción al español (Gené, 2003: 83-86).

de Tadeusz Kantor, así como sus visiones españolas que dieron título a la muestra, quede demasiado implícita, oculta bajo las observaciones filosóficas más generales. O tal vez sea la manera de expresar la infabilidad de la misma.

La atención de Zofia Gołubiew, en cambio, se centra directamente en la exposición. Su artículo, que había sido incluido en su versión española e inglesa en la publicación que acompañó la muestra de Zaragoza en el año 2002, lleva por título la cita del mismo Kantor: “No sé dibujar toros”³⁶.

Como se ha dicho, la parte central del catálogo ocupan, las reproducciones de las obras de Tadeusz Kantor, divididas en tres grupos. “Kantor. Visions de l’art espanyol” (pp. 31-39) es un apartado en el que se recogen seis cuadros en los que Kantor utilizó el motivo de la Infanta de Velázquez y de los Soldados de Goya. Las infantas kantorianas aparecen en las configuraciones siguiente: “Una noche entró la Infanta de Velázquez en mi cuarto” (1988); “Otra noche, por segunda vez, entró la Infanta de Velázquez en mi cuarto” (1990); “Infanta de Velázquez” (1966-1970); y “Menina Teresa” (1990) que es un diseño de vestuario para el personaje de *Hoy es mi cumpleaños*. Los Soldados, en cambio, aparecen en “Una vez entró en el cuarto de mi imaginación un soldado napoleónico de Goya” (1988) y “La ejecución imitando a Goya” (1970)³⁷.

El siguiente apartado está dedicado a “Kantor. Visions de la literatura espanyola” (pp. 40-46) en la que aparecen cuatro bocetos realizados en los años cincuenta y sesenta para las escenografías de teatros oficiales con los que Kantor colaboró en aquella época. Los dos primeros fueron un proyecto para la ópera *El Quijote* de Massenet, en la que se utilizó como Rocinante el esqueleto de un caballo, incluido posteriormente en *¡Que revienten los artistas!*. La obra de Massenet, en cuya producción participó Kantor, fue dirigida por Jan Biczyski y se estrenó en octubre de 1962 en la Ópera y Opereta de Cracovia. Otros dos dibujos de esta parte del catálogo, en cambio, son propuestas de vestuario: para *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y para *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, realizadas en el Teatro Juliusz Słowacki de

³⁶ En la parte principal del catálogo aparece la versión en catalán, “No sé dibuixar toros” (Ferré, 2003: 21-26), pero en la presente tesis se citará su traducción al español (Gołubiew, 2003: 87-90).

³⁷ Son piezas que habían sido expuestas en España en 1997, en *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, por lo que han sido ya descritas con más detalle en el capítulo 2.1.1.

Cracovia y en el Teatro de Silesia de Katowice, respectivamente. También en esas dos ocasiones Kantor diseñó el *attrezzo* y los vestuarios utilizados en las puestas en escena.

Pero el mayor número de dibujos presentados en la exposición pertenece al llamado “Diari de viatge” (pp. 47-78), que se compone de bocetos realizados por Kantor a lo largo de sus múltiples giras por el mundo. También sus visitas en España quedaron anotadas en esta forma particular, que incluye desde los paisajes (por ejemplo, “Murcia, camino del monasterio” o “Playa de Las Canteras. Las Palmas”) hasta los detalles arquitectónicos (por ejemplo, “Mallorca, Hotel Belver, 10.88”). Destaca en este grupo una serie compuesta de diez dibujos que se titula “Catedrales de Barcelona, cuasiobjetos” (1987), en los que Kantor retrató la fachada de la catedral vista desde la ventana de su hotel y según sus estados de ánimo (Gołubiew, 2003: 89). Finalmente, en este último apartado han tenido cabida tres autorretratos del artista, de los que uno se convirtió en la portada del catálogo (“Autorretrato, Bilbao” 1987).

Motivos españoles/Visiones españolas en la obra de Tadeusz Kantor

Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor o Visions espanyoles de Tadeusz Kantor presentada en 2002 en Zaragoza, Cuenca y Torrente-Valencia y en 2003 en Palma, con el motivo del vigésimo aniversarios de la primera visita de Cricot 2 en Mallorca, se centró en las diversas relaciones entre el arte plástico de Kantor con España. En sus cuadros se aprecia claramente la influencia que tuvieron en ellos los grandes pintores como Velázquez y Goya, mientras que sus innumerables dibujos –que utilizaba a modo de rápidos apuntes– son un valioso testimonio de los viajes realizados. Gracias a la colaboración con el Museo Nacional de Cracovia, el público español pudo disfrutar de esta interesante muestra que abrió *La primavera polonesa a les Illes Balears* (Moyá, 2003).

2.1.4. 2010 *El teatro de Tadeusz Kantor. Fotografías de Caroline Rose*

En el año 2010 se cumplía el veinte aniversario de la muerte de Tadeusz Kantor y los organizadores del Festival de Otoño – en aquel año celebrado en primavera (Bravo, 2010: 60) – quisieron rendirle un pequeño homenaje. Con este motivo, en las Naves del Español de Matadero Madrid (Torres, 2010), se inauguró una exposición de unas fotografías tomadas durante los espectáculos de Cricot 2. Las imágenes realizadas por Caroline Rose a lo largo de los años en los que siguió a Tadeusz Kantor “como las gaviotas que siguen el barco de pesca” (Rose, 2007: 33) se exhibieron durante las tres semanas que duró el festival (desde el 13 de mayo hasta el 6 de junio de 2010).

En la introducción al catálogo de la exposición, cuyo estreno había tenido lugar en la Cricoteka de Cracovia (Polonia) tres años antes, Philippe Renaud se había preguntado si era posible fotografiar el teatro de Tadeusz Kantor.

¿Cuántos signos dignos de ser recordados, cuántas referencias debe conocer el fotógrafo-ilustrador que debe captar las esquivas fuentes de la imaginación de Kantor? ¿Cómo expresar la sabia manipulación de los símbolos que el director ha manipulado a conciencia? [...] Este papel se organiza, fotografía tras fotografía, hasta ocupar el espacio del reportaje y mostrar sin restricciones, en el instante congelado, la perfecta osmosis de los objetos y los cuerpos, hasta describir el ambiente peligroso «más allá de la vida y de la muerte» (Renaud, 2007: 10).

Todas las imágenes de Caroline Rose pertenecen al Teatro de la Muerte: proceden de los cinco grandes espectáculos que Cricot 2 había presentado también en España: *La clase muerta* (1975); *Wielopole, Wielopole* (1980); *Qué revienten los artistas* (1985); *Jamás volveré aquí* (1988) y *Hoy es mi cumpleaños* (1990), y del *cricotage* estrenado en Roma en 1979: *¿Dónde están las nieves de antaño?* La colección se expuso en Madrid de forma gratuita, lo que facilitó el acceso al público interesado en acercarse a la trayectoria teatral de Tadeusz Kantor en su última etapa.

2.2. La presencia de Tadeusz Kantor en otras exposiciones

Aparte de las exposiciones individuales, Tadeusz Kantor estuvo presente en varias muestras en las que se incluyeron piezas de su autoría.

2.2.1. 1992 La Expo de Sevilla

Apenas dos años después de su muerte, Tadeusz Kantor estuvo muy presente en el pabellón de Polonia de la Expo'92 de Sevilla. Con casi tres meses de antelación a la inauguración oficial de la Exposición Universal, la directora del programa cultural polaco, Joanna Karasek, anunciaba la posibilidad de ver las grabaciones de los espectáculos de *Cricot 2* (Pavón, 1992: 60). Además, en uno de los rincones de la sala se recreaba “la visión teatral del mundo de Tadeusz Kantor” (ABC, 1992a: 88). La Expo'92 de Sevilla fue un importante escaparate en el que se volvió a reconocer el peso del teatro de Tadeusz Kantor en la cultura polaca y mundial.

2.2.2. 1999 *À rebours. La rebelión informalista (1939-1968)*

À rebours. La rebelión informalista (1939-1968) fue una exposición coproducida por el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Bajo el comisariado de Dore Ashton se reunió “un centenar de pinturas de 62 artistas” (El País, 1999).

Como historiadora, Dore Ashton, quiso confrontar las distintas, a la vez que muy similares, respuestas de diversos pintores, entre los que se encuentran las figuras tan eminentes como Jackson Pollock, Jirō Yoshikara, Antoni Tàpies, Mark Rothko o José Guerrero, a las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial. También Tadeusz Kantor “dejó en su teatro y en sus cuadros la impresión del miedo y el horror vividos tras la ocupación nazi” (Piña, 1999: 48), por lo que tuvo cabida en la exposición presentada en

1999, primero en Las Palmas de Gran Canaria (desde el 20 de abril hasta el 13 de junio) y después en Madrid (desde el 6 de julio hasta el 11 de octubre).

En la amplia introducción al catálogo³⁸ de la muestra, la comisaria dibuja un contexto histórico-político-sociológico que llevó a varios artistas a rebelarse contra las normas establecidas y buscar nuevas formas de expresión. El pesimismo (profético) de los años treinta del siglo XX causado por las distintas crisis de entreguerras, junto con la depresión fruto de las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial, desembocó en la creación abstracta de las décadas siguientes. El análisis de los movimientos artísticos modernistas que hace Ashton, permite afirmar la postura *à rebours*, de rechazo radical de los pintores, que diseñaron una especie de *lingua franca* que les permitió “comunicarse a través de las fronteras nacionales” (Ashton, 1999a: 18).

Para reforzar sus argumentos, Ashton cita las palabras de Giulio Carlo Argan, “uno de los historiadores del arte más desafiantes de Italia” (Ashton, 1999a: 24):

Lo informal no es una corriente, y mucho menos una moda: es una situación de crisis, precisamente la crisis del arte como *ciencia europea*; es un momento de esa más vasta *crisis de las ciencias europeas* que Husserl describe como una caída de la finalidad, o *telos*, inherente a los europeos desde el nacimiento de la filosofía griega y que consiste en la voluntad de ser na comunidad en la razón filosófica (Argan, 1968: *L'arte moderna*, en: Ashton, 1999a: 24).

Los pintores tomaron conciencia de la importancia del proceso de creación, centrándose en la experiencia del acto de pintar (Ashton, 1999a: 27). También Tadeusz Kantor teorizó sobre el *informel*, dedicándole al arte informal un texto teórico titulado “La abstracción ha muerto, viva la abstracción” (Kantor, 2005a: 167-169), en el que trazó la evolución de las corrientes artísticas a lo largo de los años hasta el informalismo. Abogó también por la importancia en la pintura de lo casual y del movimiento, gracias a los que “el cuadro se convierte en la creación misma y en la manifestación de la vida, su prolongación” (Kantor, 2005a: 169).

³⁸ Ashton, Dore (ed.) (1999b). *À Rebours. La rebelión informalista. The informal rebellion (1939 – 1968)* (catálogo de exposición). Traducción: Fernando Borrajo; Mollie Leenhouts; Catalina Martínez; Nigel Williams. Madrid: Ediciones del umbral.

En “À Rebours: La rebelión informalista”, Dore Ashton estudia precisamente esta búsqueda de lo absoluto en el lenguaje pictórico. Entre los artistas visuales presentados en la muestra se pueden apreciar algunas convergencias, como el “alejamiento de las descripciones tradicionales del espacio” (Ashton, 1999a: 40), la persecución de los límites del arte (Ashton, 1999a: 31) o un tratamiento monocromático del color, con el predominio del negro y del blanco (Ashton, 1999a: 40). No obstante,

lo informal debe abordarse —y entenderse— a partir de la yuxtaposición de lenguajes, enfrentados en muchas ocasiones, desde la exaltación retórica al simplismo más acendrado, desde la deformación de las realidades a la inexistencia referencial. No hay informalismo, hay informalismos (De la Torre, 2000: 87).

Para su mejor contextualización, en el catálogo están recogidas las biografías críticas de todos los artistas incluidos en la exposición, preparadas por Marek Bartelik, un historiador y crítico del arte. La silueta de Tadeusz Kantor no se da a conocer a través de su evolución personal, sino que se relaciona también con otros pintores cuyos cuadros aparecen también en el marco de *À rebours. La rebelión informalista*, tales como Francis Bacon o Wols, entre otros (Bartelik, 1999: 194; 351). Ambos óleos de Kantor que se reproducen en el catálogo, *Romanganga* (1957) y *Chelsea* (1965) (Ashton, 1999b: 195-197), lo sitúan entre los grandes artistas que cambiaron la manera de entender el arte en el siglo XX.

2.2.3. 2007 *Un teatro sin teatro*

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa unieron fuerzas para producir la exposición titulada *Un teatro sin teatro*. Los comisarios de la muestra, Bernard Blistène y Yann Chateigné, decidieron desafiar “los preceptos de pureza de las categorías artísticas defendidos por críticos como Clement Greenberg y Michael Fried” (MACBA, 2007), exhibiendo más de seiscientas obras producidas a lo largo del siglo XX por varios artistas. La heterogeneidad de la muestra (Europa Press, 2007) no sólo contribuyó a su riqueza, sino que constituyó un importante reto para el público. Para

facilitar un entendimiento más profundo de la idea principal de la exposición, los organizadores permitieron el acceso “cuantas veces sea necesario” (Sesé, 2007: 39) con un solo tiquet de entrada. En Barcelona la exposición estuvo abierta desde el 25 mayo hasta el 11 septiembre 2007.

Según los comisarios, “*Un teatro sin teatro* es más que una exposición sobre el teatro, una muestra sobre las distintas formas de investigación que este permite” (Blistène y Chateigné, 2007: 53). La compilación de piezas, documentos, fotografías o grabaciones de las acciones de artistas tan dispares como Antonin Artaud, Robert Morris, Oskar Schlemmer o Pablo Picasso, entre muchos otros, permite establecer encuentros imprevisibles, un diálogo enriquecedor entre los creadores y su público (Guash, 2007: 35). Más que mostrar las obras terminadas se pretende mostrar los diversos procedimientos de búsqueda de nuevas formas artísticas y el significado de ser artista (Blistène y Chateigné, 2007: 54). Por otro lado, se subrayó que “*Un teatro sin teatro* no pretende ser una exposición exhaustiva – ¿cómo iba a serlo? –, sino más bien proporcionar una serie de pistas que el espectador sigue durante la visita” (Blistène y Chateigné, 2007: 56).

En este amplio contexto, Tadeusz Kantor fue puesto en relación con “los happenings de Allan Kaprow o las performances de Yves Klein” (Sesé, 2007: 39), aunque los críticos repararon también en su influencia indiscutible en Christian Boltanski (Guasch, 2007: 35; Guerra, 2007: 14). Y de su vasta producción teatral y plástica, en el Museo d’Arte Contemporani de Barcelona se presentaron varias piezas. Los visitantes pudieron ver, por ejemplo, dieciséis fotografías de sus acciones, *happenings* y *cricotages*, realizados entre los años sesenta y setenta del siglo XX, por ejemplo: *La línea de la división* (1966); *La gallina acuática*³⁹ (1967); *Dandis y antiguallas*⁴⁰ (1973) y casi una cuarentena de documentos dedicados a este período (Plasencia, 2007: 341-342). El objeto principal de interés, sin embargo, lo constituyó *La*

³⁹ En el catálogo de la exposición (Plasencia, 2007) el título original polaco, *Kurka wodna*, se traduce como *La gallina de agua*. Para mantener la coherencia en toda la tesis utilizaremos, sin embargo, el título de *La gallina acuática*. Cfr. Introducción de la presente tesis.

⁴⁰ En el catálogo de la exposición (Plasencia, 2007) el título en francés *Les mignons et les guenons* (*Nadobnisie i koczkodany*, en original polaco) se traduce como *Los guapos y los feos*. Para mantener la coherencia en toda la tesis utilizaremos, sin embargo, el título de *Dandis y antiguallas*. Cfr. Introducción de la presente tesis.

máquina de aniquilación, i.e. una construcción de sillas plegables concebida originariamente como espacio escénico de *El loco y la monja* (1963) y aquí presentada como objeto de museo.

Todas las piezas expuestas en *Un teatro sin teatro* han tenido cabida en una lista exhaustiva del catálogo que lleva el mismo título, con la subdivisión en los apartados siguientes: “Obras” (pp. 324-331), “Fotografías” (pp. 331-338), “Documentos” (pp. 338-345), “Películas” (pp. 345-346) y, finalmente, “Obras reproducidas exclusivamente en el catálogo” (pp. 346-349). En este último grupo, en caso de Kantor, se encuentran cuatro fotografías tomadas por Eustachy Kossakowski durante los respectivos *happenings*: *Cricotage* (1965), *La gallina acuática* (1967), *La carta* (1967) y *La lección de anatomía según Rembrandt*, realizada en la Galería Foksal de Varsovia en abril de 1969.

La presencia de Kantor en la muestra y, por consiguiente, en el catálogo es considerable. Cumpliendo con la premisa de *Un teatro sin teatro*, en la publicación que acompaña a la muestra se recogen fragmentos de sus textos teóricos sobre el “Teatro de los acontecimientos” y el “*Cricotage*” (Plasencia, 2007: 120). Además, en un breve extracto de un artículo titulado “Un *happening* es una obra de arte, y no un alboroto”, de Edward Krasiński (Plasencia, 2007: 122), se explica que estas acciones causaron un gran impacto en la Polonia de la época. El marco histórico se puede aprehender muy bien en una extensa “Cronología (1896-1989)” de Anne Stenne incluida en el catálogo, que coloca además todos estos hechos dentro de su contexto artístico.

Aunque no relacionado de forma directa con la exposición, entronca con ella la acción llevada a cabo tan sólo dos semanas después de su cierre: el 26 de septiembre de 2007, en la playa de Barcelona se realizó un espectáculo-homenaje a Tadeusz Kantor inspirado en su *Happening Panorámico Marino*, “que incluía el *Concert Silenciós per a Cor i Mar de Mercuri*” (La Vanguardia, 2007: 10).

2.2.4. 2012-2013 *Música y Acción. Exposición/Concierto de 40 piezas para instrumentos varios*

Música y Acción, subtitulada *Exposición/Concierto de 40 piezas para instrumentos varios* se pudo visitar en Granada desde el 19 de octubre de 2012 hasta el 13 de enero de 2013. En el Centro José Guerrero se exhibieron varias partituras, grabaciones vídeo, fotografía, objetos e instalaciones que, siguiendo la premisa de la exposición, invitaban a reflexionar sobre el lugar de la “música en un espacio museístico” (Baena, 2012: 41). El público no sólo pudo disfrutar las obras de grandes artistas como Erik Satie, Marcel Duchamp, John Cage, Joseph Beuys, Yoko Ono o Andy Warhol, entre otros, sino también escuchar los conciertos diarios que acompañaban la muestra o incluso participar en los talleres de creación musical llevados a cabo por Joan Cerveró.

El comisario de la exposición, José Antonio Sarmiento, decidió articular la introducción al catálogo entorno a la figura de John Cage y sus interacciones artísticas con todos los creadores incluidos en *Música y Acción*: su amplio elenco abarca el período desde finales del siglo XIX hasta los años setenta del siglo XX. En su ensayo Sarmiento hace un interesante análisis de las corrientes en las que participaron estos artistas, produciendo un cambio en la recepción de la música y su entrada en el mundo de las artes visuales.

En este contexto aparece también Tadeusz Kantor con su *Happening panorámico del mar*, del que se expusieron en el Centro José Guerrero las fotografías de Eustachy Kossakowski. Todas ellas, recogidas en el catálogo (Baena, 2012: 9; 418-419), corresponden a la primera de las cuatro partes que formaron dicha acción, titulada *Concierto marino*. El happening se realizó el día 23 de agosto de 1967, en la localidad de la costa báltica polaca de Łazy, y Kantor, “megáfono en mano, se encargó desde la orilla a recrear frente al mar un auditorio” (Sarmiento, 2012: 37). La publicación contiene un fragmento del texto de Kantor, en traducción del francés de Pilar Vázquez, en el que se explica el desarrollo de “Panoramyczny Happening Morski: Koncert Morski [*Happening panorámico del mar*]” (Kantor, 2012: 417). Finalmente, parece significativo que la imagen del *Concierto marino* abra, de cierta forma, el catálogo, apareciendo junto al índice del catálogo de *Música y Acción* (Baena, 2012: 9).

2.2.5. 2013 *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*

La exposición titulada *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* se pudo ver en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid entre el 27 de noviembre de 2013 y el 31 de marzo de 2014. La muestra recogía 275 obras de 56 artistas, trazando un amplio panorama artístico desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013a). Jean-François Chevrier, el comisario de las *Formas biográficas*, afirmó que la exposición se construyó como una colección de obras seleccionadas por su “carácter particular” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013c: min 02:54-03:05), donde las piezas de arte eran más importantes que sus autores. Según el director del Museo, Manuel J. Borja-Villel, la muestra engloba varios aspectos de la biografía (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013c: min 01:24-02:02), que es “un instrumento para entender el mundo, así como una forma de resistir a la muerte” (Aguilera y Martín-Pozuelo, 2013: min 01:15-01:30).

Tadeusz Kantor aparece en la exposición como un representante del mundo del teatro, dado que en sus espectáculos las *formas biográficas* estuvieron muy presentes. Kantor comparte una amplia sala del Museo Reina Sofía con Alina Szapocznikow y Tomislav Gotovac (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013a: 4). Como podemos apreciar en los vídeos promocionales, en la exposición tuvieron cabida dos de sus espectáculos: *El regreso de Ulises* (Aguilera y Martín-Pozuelo, 2013: min 01:50-01:53; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013c: min 02:59-03:01) y *Wielopole, Wielopole* (Aguilera y Martín-Pozuelo, 2013: min 01:27-01:30; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013c: min 03:17-03:20).

De *El regreso de Ulises*, puesto en escena durante la Segunda Guerra Mundial (Kantor, 2005a: 54-68, 82-93), se exhiben en la muestra varias fotografías (Fig. 137, 142, 144-148, 152-163) y los bocetos del espacio diseñado para esta obra (Fig. 143, 150-151). Del lugar escénico, que se puede apreciar en miniatura en la maqueta realizada por Tadeusz Kantor en 1987 (Fig. 149), procede una gastada rueda de carro (Fig. 139), uno de los primeros objetos del *más ínfimo rango* (Pleśniariowicz, 2005b: 578) de los que se sirvió Kantor en sus montajes. A la misma categoría pertenecen la

“Puerta de Adam” (Fig. 136) y las viejas maletas (Fig. 138), utilizados en el espectáculo *Wielopole, Wielopole*. En la pared que está detrás de estos objetos, se proyecta en bucle la grabación de esta última obra, en la realización de Stanisław Zajączkowski (2008d).

Como único elemento kantoriano no relacionado con ninguno de los dos espectáculos, en la exposición se incluye su *Pintura metafórica I Ulises* (Aguilera y Martín-Pozuelo, 2013: min 01:06-01:12). Este cuadro de clara inspiración vanguardista fue pintado entre 1950 y 1951 (Fig. 141), y por las formas que recrea se emparenta fácilmente con los bocetos para el escenario de *El regreso de Ulises*.

Todas estas piezas están recogidas en el catálogo⁴¹ que acompañó la muestra. El libro *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* de Jean-François Chevrier claramente excede los límites de un simple catálogo de exposición, aunque empieza con las introducciones habituales en este tipo de publicaciones. El preámbulo viene de parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En este breve texto se subraya la complejidad de la muestra, “más allá de los conocidos relatos autobiográficos y de la reiterada percepción del autorretrato como plasmación del carácter” (*ibid.*, p 7). La introducción, escrita por Manuel Borja-Villel, el director del Museo, se centra en el rico contenido de la exposición. El “gesto autorreferencial, basado en la misma medida en la ficción y el documento, abre un debate acerca de los textos fundacionales de la historia del arte en tanto que objeto de estudio” (Borja-Villel, 2013: 9). De ahí que la muestra invite al espectador a reflexionar sobre el proceso de construcción de la biografía de cada ser humano (Borja-Villel, 2013: 11).

La publicación de Jean-François Chevrier que acompaña la exposición, titulada *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, es un estudio crítico bien documentado que profundiza en diversos aspectos del tema tratado y que “puede leerse como un fascinante relato independiente” (Seisdedos, 2013). Empieza con un breve resumen de la evolución de los relatos (auto)biográficos⁴² y su construcción en la edad

⁴¹ Chevrier, Jean-François (2013). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual (catálogo de exposición)*. Con la colaboración de Élia Pijollet. Madrid: Siruela, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁴² “La biografía es la vida (*bios*) escrita (de *grapen*, escribir) o, más concretamente, el relato (la historia, *story*), más o menos verídico, de una vida. Desde las *Vidas* de Vasari (1550, 1568) la historia del arte se ha escrito principalmente como una sucesión de obras y de vidas de artistas. En la cultura europea, el esquema «la vida y la obra» ha consagrado la promoción del artista como *actor individual*” (Chevrier, 2013, 18-19).

moderna hecho en la “Introducción” para seguir con veinte ensayos divididos en dos bloques. La primera parte se titula «*El nombre, la habitación*» según Nerval y la segunda se centra en *El elemento constructivo y el drama de la vida*. Es aquí, en este último apartado, donde encontramos un capítulo dedicado al arte de Kantor: “Los bio-objetos según Tadeusz Kantor” (pp. 275-280) con las reproducciones de todas las piezas expuestas en el Museo Reina Sofía (Fig. 136-163).

Chevrier inicia su estudio de los *bio-objetos* kantorianos con una larga cita en la que el propio Kantor explicó cómo “los objetos habían adquirido cada vez más importancia en su teatro” (Chevrier, 2013: 275). Pero esa autonomía de los objetos atraviesa no sólo la creación artística de Tadeusz Kantor, sino también las de Alina Szapocznikow y de Tomislav Gotovac, que, como dicho, compartieron espacio en la exposición del Museo Reina Sofía y a él se ven vinculados en el ensayo de Chevrier. El imposible regreso de Ulises, la violenta huella de Auschwitz o un simple *Kofer* [Maleta] convergen en la memoria que sugiere “la partida, el exilio, el espacio y el tiempo intermedios del tránsito” (Chevrier, 2013: 278). “La obra de arte es reducida a su espectro. A él sólo puede oponerse la realidad alucinatoria; ella sustituye la realidad necesaria de una cosa mental por la facticidad del objeto actual”, concluye Chevrier (2013: 280).

3. Traducciones de los textos de Tadeusz Kantor al español

3.1. Textos teóricos de Kantor publicados en revistas y catálogos

Las revistas españolas especializadas en teatro, es decir, *Primer Acto*, *Pipirijaina* y *El Público* constituyen una fuente importante para los textos teóricos de Tadeusz Kantor. La primera noticia sobre el teatro de Tadeusz Kantor se produjo en España todavía en la época franquista, cuando *Primer Acto* (número 132 de mayo de 1971) publicó sus cinco ensayos breves titulados: “La recuperación del arte”; “Qué es el conjunto Cricot 2”; “Pre-existencia escénica”; “Método del arte de ser actor” y “La condición del actor”⁴³ (Kantor, 1971a-e). Esta aparición del artista polaco en el panorama español se debe a su destacada presencia en el *Festival Mondial du Théâtre* de Nancy (Francia) en primavera de 1971, donde la compañía Cricot 2 presentó *La gallina acuática*, un montaje que Kantor definió como teatro-*happening*. Todos estos textos, excepto la presentación de la compañía, fueron posteriormente incluidos en el capítulo dedicado al *Happening* en las obras completas editadas en Polonia por Krzysztof Pleśniarowicz (Kantor, 2005a: 384-391).

La primera venida de Cricot 2 a España se produjo, sin embargo, tan sólo diez años más tarde, ya en la época de la Transición. En octubre de 1981 se presentó *Wielopole, Wielopole* en Madrid y Vitoria, y a continuación vamos a detallar de qué forma se recogía en las revistas especializadas. *Primer Acto* avisaba desde la portada de su número 189 (julio-octubre 1981): *Kantor. Poética e historia de un revolucionario*. En el interior se publicaron varios textos de Kantor: tras la explicación de “¿Qué es el conjunto CRICOT 2?” (Kantor, 1981a: 4-5), aparece el Manifiesto del “Teatro de la Muerte. 1975” completo (Kantor, 1981a: 12-17) y varios comentarios que Kantor hizo a propósito del espectáculo estrenado en Florencia en 1980 (Kantor, 1981a: 19-30). Muchos de estos fragmentos se publicaron también, casi en paralelo, en el doble número que dedicó a *Wielopole, Wielopole* la revista *Pipirijaina* (nº 19-20, octubre 1981). La diferencia reside en que las traducciones de *Primer Acto* se habían hecho del francés –

⁴³ Se desconoce al traductor de estos textos, que probablemente proceden del programa de mano de *La gallina acuática* repartido en Nancy, por lo que la traducción se haría del francés.

debajo de los textos aparecen las iniciales de J.M. que indican a José Monleón, un destacado crítico teatral—, mientras que para *Pipirijaina* los mismos textos fueron traducidos desde italiano y la traductora fue Carla Matteini.

El número monográfico de 1981 de *Pipirijaina* incluye también varios textos que ilustran el “Itinerario de una vanguardia radical” (Kantor, 1981b: 12-17) de Cricot 2 desde su fundación en 1955 hasta el año 1981. Además, en este volumen especial se publica también la partitura completa de *Wielopole, Wielopole* (Kantor, 1981b: 24-72) traducida del polaco por Maria Oleńska, con la advertencia de la redacción de que “por primera vez en la historia de esta Revista, el texto dramático que publicamos no tiene por objeto una invitación a su posible montaje” (*Pipirijaina*, 1981b: 27). Desde el principio los editores eran conscientes de la imposibilidad de emular el estilo de Kantor.

Con motivo de la segunda visita de Cricot 2 en España en el año 1983, también se publicaron algunos de los textos teóricos de Kantor. Debido a que en esta ocasión el público español pudo ver en Barcelona y Madrid *La clase muerta*, parte del número 25 de *Pipirijaina* (abril 1983) fue dedicado al Manifiesto del *Teatro de la Muerte* (Kantor, 1983d), ya conocido por el espectador español por su publicación en *Primer Acto* dos años antes. En la revista tuvieron cabida también otros textos relacionados con este espectáculo: “*La clase muerta. Índice*” (Kantor, 1983e); “Un aula de escuela” (Kantor, 1983h); “La gran entrada de los actores” (Kantor, 1983f); “Los personajes de *La clase muerta*” (Kantor, 1983g); y “Advertencias” (Kantor, 1983b), todos ellos procedentes del programa de mano de *La clase muerta*, cuya edición en español se había preparado en Cracovia (Polonia) desde el archivo de la Cricoteka. De su presentación en España dieron cuenta también *Los Cuadernos del Norte* (Año IV, nº 19, mayo-junio 1983), incluyendo en la sección de “Los cuadernos de teatro” dos textos de Kantor, hasta entonces inéditos en español: “1944: Ulises” (Kantor, 1983a) y “El Pequeño Manifiesto 1978” (Kantor, 1983c), ambos traducidos del polaco por Elżbieta Bortkiewicz.

La última publicación de ensayos teóricos de Kantor en una revista especializada en teatro en España vino de la mano de *Cuadernos. El Público*. Su número 11 de febrero de 1986 se dedicó íntegro a *¡Que revienten los artistas!* que en marzo del mismo año se puso en escena de la Sala Olimpia de Madrid. Los escritos de Kantor sobre este espectáculo (Kantor, 2005c: 9-20; 29-37) y sobre “El lugar teatral” (Kantor, 2005b: 386-

391), ocuparon la parte central del volumen (Kantor, 1986), seguidos por la “Guía del espectador” (Kantor, 1986b).

Aunque no se publicaron más ensayos de Kantor en revistas especializadas, sí se incluyeron algunos de sus textos teóricos en dos de los catálogos de exposiciones dedicadas a su arte plástico. En el libro *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (Skipp, 1997) aparecen: “La memoria como proceso de creación” (Kantor, 1997a); “El regreso” (Kantor, 1997b); y “Sobre Maurizio Buscarino”, en traducción de Encarna Castejón. *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (Tejeda y Musiał, 2002), en cambio, se recogen cuatro ensayos relacionados con el espectáculo estrenado en 1975, traducidos del polaco por Pilar Palmira Gil Cánovas: “Teatro de la muerte” (Kantor, 2002d); “Pequeño Manifiesto” (Kantor, 2002c); “*La clase muerta. Sesión dramática* de Tadeusz Kantor. Segunda versión. Grupo teatral Cricot 2” (Kantor, 2002b) y “La clase de escuela. Obra cerrada” (Kantor, 2002a). De los dos primeros el público español ya había tenido noticia en publicaciones anteriores: *Primer Acto*, nº 189, julio-octubre 1981 (Kantor, 1981c) y *Los Cuaderno del Norte*, Año IV, nº 19, mayo-junio 1983 (Kantor, 1983c).

La teoría teatral de Kantor en traducciones dispersas

A pesar de su evidente dispersión, el público en España pudo acceder a muchos de los textos teóricos de Tadeusz Kantor, sobre todo relacionados con la última etapa de su creación. *Primer Acto*, *Pipirijaina* y *El Público*, a los que se unieron *Los Cuadernos del Norte*, dieron noticia de las visitas de la compañía Cricot 2, publicando varios ensayos de Kantor, en sus respectivas traducciones del polaco, francés e italiano. Como el artista polaco fue reconocido especialmente por su producción teatral, también en los catálogos de las exposiciones de su obra plástica se recogieron fragmentos de su teoría teatral. Para el propósito de la presente investigación, todos los textos de Kantor publicados en España se cotejaron con las obras completas editadas por Krzysztof Pleśniarowicz (Kantor, 2005a; Kantor, 2005b; Kantor, 2005c), tal y como se recoge en el Anexo III. Esta comparación demuestra el proceso de profunda modificación que sufrieron los escritos de Kantor a lo largo de los años, con algunos cambios de contenido, pero sobre

todo de su forma y orden de publicación. Desde la distancia temporal se puede afirmar que los editores de las revistas eligieron los textos más emblemáticos del momento, acercando el pensamiento crítico de Kantor sobre su creación al público en España. Fue, sin embargo, la edición de las antologías de sus textos, primero en las Ediciones de la Flor (1984) y años más tarde en Alba Editorial (2010), lo que facilitó notablemente el acceso a su producción teórica en su conjunto.

3.2. Tadeusz Kantor (1984) *El Teatro de la Muerte*

Tadeusz Kantor

El Teatro de la Muerte

Selección y presentación de Denis Bablet

Prólogo a la edición en español de Kive Staiff

Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984

Título original en francés: *Le Théâtre de la Mort*, Ed. L'age d'homme, 1977

Traducción: Graciela Isnardi

Las ilustraciones que integran este volumen pertenecen a la colección particular del Sr. Kive Staiff y fueron publicadas originalmente por *Le parole gelate* (Roma, 1982)

ISBN: 950-515-403-8

El Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor fue publicado por Ediciones de la Flor (Buenos Aires) en septiembre de 1984, que coincidió con la primera visita de la compañía Cricot 2 en Argentina. En el Teatro Municipal General San Martín se presentó *Wielopole, Wielopole* y tres años más tarde, en agosto de 1987, el público bonaerense pudo ver en el mismo escenario *¡Que revienten los artistas!*. Con el regreso de Kantor a Buenos Aires coincidió la reedición de sus escritos sobre el teatro.

El Teatro de la Muerte publicado en Argentina es la primera recopilación de los textos teóricos de Kantor en español, realizada originariamente en francés por Denis Bablet, con el visto bueno del autor. La edición francesa, *Le Théâtre de la Mort*, apareció en 1977 en la editorial L'Age d'Homme, y fue traducida íntegramente al español por Graciela Isnardi. En la versión española se suprimió la introducción de

Denis Bablet⁴⁴, sustituyéndola por un prólogo de Kive Staiff. En este prefacio Staiff compara a Tadeusz Kantor con un meteorito que apareció en el firmamento del teatro mundial no sólo con sus espectáculos, sino también con unas reflexiones teóricas acerca de los mismos (Staiff, 1984: 7; 8). Reproduce también una larga cita del propio artista, en la que narra su origen en un pequeño pueblo de Galitzia en el que convivían las culturas judía y católica “en perfecta armonía” (Staiff, 1984: 9). En esa época tan temprana Kantor ya jugaba con hacer teatro “con cajas de zapatos vacías” (Staiff, 1984: 10). Staiff ubica las múltiples influencias directas de la obra kantoriana en *Bauhaus*, Meyerhold, pero también en los escritos de Kafka y Witkiewicz (Staiff, 1984: 10), y caracteriza los dos espectáculos del Teatro de la Muerte estrenados hasta la fecha de publicación del libro, *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole*, como “una propuesta de vida, un acto dinámico, una experiencia personal para el espectador” (Staiff, 1984: 11).

En la versión original del libro (en francés) aparecía también una advertencia al lector (Bablet, 1977a), que en caso de Ediciones de la Flor se reproduce parcialmente en la contraportada: “Una edición integral de los escritos de Kantor exigiría varios volúmenes. Hemos realizado una selección que permite mostrar las etapas esenciales de su actividad creadora y su evolución. Esperamos no haberlo traicionado” (Bablet en Kantor, 1984).

El Teatro de la Muerte se compone de quince capítulos, en los que se recogen varios manifiestos, ensayos y otros textos teóricos de Tadeusz Kantor, pero también tres entrevistas en los que explica su arte (Kantor, 1984: 262-271; 275-279; 280-281) y un ensayo de Wiesław Borowski “Sobre la obra de Maria Stangret” (Kantor, 1984: 215-218). Adicionalmente, en el libro se incluyen fotografías de algunos montajes de Cricot 2 y una serie de dibujos procedentes de “la colección particular del Sr. Kive Staiff” (Kantor, 1984: 6).

A continuación ofrecemos un recorrido de cada uno de los capítulos de *El Teatro de la Muerte* y todos los textos que contienen. Éstos, junto con la subdivisión en subapartados a los cuales Kantor da títulos propios, aparecen, además, en el Anexo III en forma de tablas. Para una mejor comprensión la versión en español (Kantor, 1984) se

⁴⁴ El público español puede encontrarla en traducción de Carla Matteini publicada en la revista *Pipirijaina*: Bablet, Denis (1981).

ha cotejado con la edición de las obras completas de Kantor en polaco (Kantor, 2005a; Kantor, 2005b; Kantor, 2005c). Esta comparación permite observar el proceso de revisión continuo que sufrieron los escritos hasta la publicación final realizada por Pleśniarowicz.

El Teatro de la Muerte es una recopilación que sigue un orden cronológico, empezando por los textos más antiguos, recogidos bajo el rótulo de “Teatro independiente (1942-1944)” (Kantor, 1984: 13-26). Son varios apuntes que Kantor hizo tanto durante la Segunda Guerra Mundial, pero también más tarde, haciendo referencia a la etapa del Teatro Clandestino en cuyo marco se estrenó *Balladyna* de Juliusz Słowacki y *El retorno de Ulises* de Stanisław Wyspiański (Pleśniarowicz, 2005b; Nawrot, 2018). Los subapartados siguen el orden acordado con Kantor por Denis Bablet para la publicación en francés (Bablet, 1977b), que en la publicación de las obras completas (Kantor, 2005a) es distinto. Este hecho se debe a la continua labor de revisión de los escritos teóricos que Kantor realizó hasta el final de su vida en 1990, a veces añadiendo textos nuevos: en la versión final en polaco se añaden varios apartados, como “Ítaca”; “Ulises”; y las “variantes de la escenificación” (Kantor, 2005a: 63-64). Se observan también otras diferencias: en 1984 se distingue un apartado titulado “Crecimiento y refuerzo de la ilusión” (Kantor, 1984: 19) que en la publicación final pertenece a la “Deformación de la acción” (Kantor, 1984: 19; Kantor, 2005a: 59-60). En cambio, en la edición de Buenos Aires aparecen dos versiones de “Comunicación interior del espectador con el escenario” (Kantor, 1984: 60), mientras que posteriormente Kantor se decantó sólo por la segunda, suprimiendo la primera. Finalmente, el último mini-capítulo del “Teatro independiente (1942-1944)” se titula “Resumen”, en español, mientras que en la versión polaca se mantuvo el título en francés, un idioma que Kantor dominaba muy bien y a menudo utilizaba⁴⁵.

El capítulo “El Teatro Cricot 2” (Kantor, 1984: 19-41) consta de dos textos: “Nacimiento del Teatro Cricot 2” y “Guion: *El pulpo* de S.I. Witkiewicz”⁴⁶. El segundo de ellos está dividido en siete mini-capítulos, que en la versión final polaca tienen una

⁴⁵ Recordemos la utilización de los términos franceses como *emballage*, *cricotage*, o *collage*, entre otros. Así como el empleo del francés en sus montajes, como por ejemplo en *Ô Douce Nuit* (1990) o en *Hoy es mi cumpleaños* (1990).

⁴⁶ *El pulpo* es otra denominación de *La sepia*, obra de S.I. Witkiewicz que en polaco original se titula *Mątwą*.

segmentación ligeramente diversa. Tadeusz Kantor, con el fin de llamar la atención sobre ciertos aspectos o fragmentos específicos de sus textos, dividía los ensayos en epígrafes, que contaban con títulos descriptivos y anunciadores del contenido. De forma similar se servía también de letras mayúsculas, cursiva o espaciado especial de las letras. El libro de Ediciones de la Flor sigue estas premisas, que sin embargo a veces difieren de la versión final por los motivos mencionados previamente.

“El Teatro Informal” (Kantor, 1984: 43-54) sigue la estructura del apartado anterior: nos encontramos con el “Ensayo «El teatro informal»” y el “Guion: *En la pequeña finca* de S.I. Witkiewicz”⁴⁷, que abarca tan sólo su primer acto, mientras que en las obras completas se reproduce en su totalidad (Kantor, 2005a: 196-212). El texto programático de esta etapa, en su versión traducida del francés al español, difiere mucho de la versión final en polaco (Kantor, 2005a: 189-191), sobre todo en lo que se refiere a las primeras líneas del texto español. La versión incluida en la publicación bonaerense es mucho más breve que la recogida por Pleśniarowicz, donde Kantor añadió explicaciones más concretas sobre el teatro *informel*, alegando: “este teatro y este arte tenían que surgir por sí mismos como una creación espontánea” (Kantor, 2005a: 190). Se nota que sus reflexiones son posteriores y cuentan con la distancia necesaria para constatar: “Los ensayos fueron largos y difíciles. Estábamos “conquistando” este terreno completamente desconocido, se podría afirmar, paso a paso” (Kantor, 2005a: 190). En cambio en el corto capítulo que sigue al “Ensayo «El teatro informal»”, que se titula “Complexes Theater” (Kantor, 1984: 57-59) no se observan más diferencias que el posible error de mecanografía en el título, que en alemán debería ser “Komplexes Theater” (Kantor, 2005a: 213-215).

El capítulo dedicado a “Los embalajes” (Kantor, 1984: 61-75) consta de tres apartados. También aquí se puede advertir las diferencias en el orden fijado para esta publicación y el definitivo de las obras completas, que además contienen varios textos más dedicados a este tema. Pero sobre todo llama la atención la incongruencia en la datación de “Embalajes: manifiesto”, que en la publicación bonaerense se señala como “Suiza, Chexbres. 1962” (Kantor, 1984: 65), mientras que en la final se fecha simplemente en “febrero 1964” (Kantor, 2005a: 304). En el apartado “La idea del

⁴⁷ *En la pequeña finca* es otra denominación de *La casa de campo*, obra de S.I. Witkiewicz que en polaco original se titula *W małym dworku*.

embalaje”, por su parte, se ha observado que el punto “3. Idea de una exposición en el correo” (Kantor, 1984: 70-71) en la versión polaca (Kantor, 2005a: 311-312) está desdoblado en dos, con la separación de “El correo” que además viene subtítulo con la fecha “1965” (Kantor, 2005a: 312). Cabe señalar también que en la versión española se opta por el término *embalaje*, mientras que en la publicación final se utilizó tanto la palabra en polaco (*ambalaz*) como en francés (*emballage*). De hecho, Kantor explica la solución adoptada de la siguiente manera: “Encuentro en el diccionario la palabra «emballage», que significa simplemente el empaquetado. / Pero en la lengua francesa suena como «collage» que ya ha obtenido la ciudadanía en la terminología del arte” (Kantor, 2005a: 306)⁴⁸.

“El Teatro Cero” (Kantor, 1984: 77-127) se subdivide en cinco apartados: “Hacia el cero”; “Manifiesto del «Teatro Cero»”; “Guion: *El loco y la monja* de S.I. Witkiewicz”; “Descripción de la acción: *El loco y la monja*”; y “Ensayos sobre el Teatro cero”. Tras el cotejo con el fragmento dedicado a esta etapa en las obras completas (Kantor, 2005a: 223-291), se ha observado que la versión final es mucho más amplia y contiene textos que no entraron en la publicación de Ediciones de la Flor. Un claro ejemplo de ello es la supresión de gran parte del “Guion: *El loco y la monja* de S.I. Witkiewicz”, del que se reproduce tan sólo el primer acto (Kantor, 1984: 93-105).

La siguiente sección de *El Teatro de la Muerte* es quizás la más peculiar desde el punto de vista de la forma definitiva que adoptaron las reflexiones teóricas de Tadeusz Kantor. El capítulo titulado “En las fronteras de la pintura y el teatro” (Kantor, 1984: 129-170) contiene ensayos que en las obras completas se dividen en varios apartados. Además, la mayoría de ellos fue revisada en profundidad, con considerables ampliaciones, sobre todo en las descripciones de los *happenings* (por ejemplo: “La Carta” o “Happening panorámico del mar”). En este capítulo aparece también un fragmento, titulado “Happening Gran embalaje. Desarrollo de la acción” (Kantor, 1984: 156-158), que más tarde Kantor decidió suprimir, por lo que no entró en sus obras completas. En cuanto al aspecto lingüístico, igual que en el caso de *embalaje*, en la

⁴⁸ En la versión española este juego se pierde: “Encuentro en el diccionario la palabra ‘embalaje’, que significa sencillamente el hecho de empaquetar. Pero en lengua francesa, suena como *collage*, que ya conquistó derecho de ciudadanía en la terminología del arte” (Kantor, 1984: 68).

traducción se ha optado por el término españolizado *cricotaje*⁴⁹ para referirse a las acciones que Kantor denominaba al estilo francés *cricotages* (montajes propios de la compañía Cricot 2).

Aunque en el capítulo precedente se han tratado los *happenings* realizados por Kantor a lo largo de los años sesenta del siglo XX, “El Teatro Happening” (Kantor, 1984: 171-182) cuenta también con un capítulo específico. Este apartado se compone de cuatro textos: “Método del arte de ser actor”; “La condición del actor”; “Preexistencia escénica”; y “A propósito de *La gallina de agua*”⁵⁰. Aparte del orden, la versión española no presenta diferencias con respecto a la publicación definitiva en polaco (Kantor, 2005a: 384-391).

Resulta interesante la presentación que se hace en el libro publicado por Ediciones de la Flor de “El Teatro «i»” (Kantor, 1984: 183-197), en el que están señalados tanto en el cuerpo del texto como en el índice las omisiones de dos de “Los guiones teatrales” (Kantor, 1984: 191, 197, 292). Efectivamente, en la versión polaca, aparte de “La habitación”, “Casino” y “Las montañas”, se recogen también los textos que describen las acciones tituladas “La estación de trenes” (Kantor, 2005a: 428) y “Las playas” (Kantor, 2005a: 442-444).

Los dos ensayos que se incluyen en el capítulo “De lo real e invisible” (Kantor, 1984: 199-213), “Historia de la silla” y “Manifiesto 1970”, en las obras completas forman parte de un amplio apartado titulado *Imposible* (Kantor, 2005a: 451-561). En este análisis de la traducción cabe señalar que en la versión polaca, el sub-capítulo titulado “Asalto” (Kantor, 1984: 205-206) no sólo constituye un texto independiente, sino que también lleva por título la palabra francesa *cambriolage*⁵¹ (Kantor, 2005a: 466-467).

Llama la atención el hecho de que entre la selección de textos realizada por Denis Bablet para *El Teatro de la Muerte* tenga cabida un ensayo escrito por Wiesław Borowski “Sobre la obra de Maria Stangret” (Kantor, 1984: 215-218). La peculiaridad

⁴⁹ Ver nota anterior.

⁵⁰ *La gallina de agua* es otra denominación de *La gallina acuática*, obra de S.I. Witkiewicz que en polaco original se titula *Kurka wodna*.

⁵¹ *Cambriolage* significa *robo* en francés.

de este texto consiste en que es el único en cuya elaboración Kantor no participó, por lo que en realidad no forma parte de los ensayos de *El Teatro de la Muerte*. Maria Stangret era actriz de Cricot 2 y pintora, como varios de los miembros de la compañía, pero además era mujer de Tadeusz Kantor. Probablemente ésta sea la razón de la inclusión de este breve ensayo en la recopilación traducida al español por Graciela Isnardi.

A continuación aparece otro capítulo dedicado al “Teatro Cricot 2” (Kantor, 1984: 219-225), en el que se presenta “La estructura y el conjunto del Teatro Cricot 2” con una subdivisión en: “Los comienzos del teatro”; “La estructura del teatro”; y “El elenco”. En la versión definitiva de los ensayos (Kantor, 2005a: 159-163) este fragmento forma parte de una sección mucho más amplia, en la que entra también lo que en la recopilación de Bablet constituye un capítulo del nombre muy similar: “El Teatro Cricot 2” (Kantor, 1984: 19-41).

Mucho más problemático resulta el capítulo siguiente, titulado “El Teatro Imposible” (Kantor, 1984: 227-237), ya que es imposible cotejarlo con la versión final en polaco. Krzysztof Pleśniarowicz, sin embargo, ha logrado delinear su historia de este manifiesto y explica sus vicisitudes en la “Nota editorial” del primer tomo de las obras completas de Kantor (Pleśniarowicz, 2005b: 589). El ensayo, que Kantor escribió originariamente en francés, se publicó primero en la revista literaria *Les Lettres Françaises* en 1972 y la versión recogida por Bablet se corresponde, precisamente, con este primer texto. Tan sólo dos años más tarde, sin embargo, el mismo título Kantor dio a un ensayo completamente diferente, publicado tras el estreno de *Dandis y antiguallas* (Pleśniarowicz, 2005b: 589). Resulta curioso que el público hispanohablante tenga acceso a un texto que como tal nunca ha existido en la lengua materna de su autor.

El capítulo que da nombre a todo el libro es “El Teatro de la Muerte” (Kantor, 1984: 239-272), que se corresponde con la etapa muy reciente respecto al momento de la publicación en francés (Kantor, 1977). Como es sabido, el estreno de *La clase muerta* en 1975 supuso el inicio del período que le daría a Kantor un gran reconocimiento mundial, y que duraría hasta su muerte de Kantor en 1990. Este apartado contiene el ensayo del mismo título, que posteriormente constituirá nominalmente el manifiesto de esta larga etapa. Otro texto que forma parte de este capítulo es “*La clase muerta* (Índice)” (Kantor, 1984: 252-254; Kantor, 2005b: 37-38; 40-41), un elenco de todas las

escenas del espectáculo. Junto con esta lista, en los programas de mano repartidos entre los espectadores aparecía también una especie de explicación del origen del montaje, bajo el título de “Una sala de clase” (Kantor, 1984: 255; Kantor, 2005b: 31). Le acompañaban las “Advertencias” (Kantor, 1984: 259-261; Kantor, 2005b: 32) para el público y una descripción de las peculiares “*Dramatis personae* de la «Clase muerta»” (Kantor, 1984: 256-259; Kantor, 2005b: 33-35). El último texto que se incluye en este capítulo es una “Entrevista de Krzysztof Miklaszewski con T. Kantor” en el que se habla del “nuevo tratamiento de los maniqués en el Teatro Cricot 2 de Cracovia” (Kantor, 1984: 262-272). Esta conversación fue recogida después en el libro titulado *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*⁵² (Miklaszewski, 1992: 36-41; Miklaszewski, 2001: 74-81).

El último capítulo de *El Teatro de la Muerte* son “Dos entrevistas sobre «Wielopole, Wielopole»” (Kantor, 1984: 273-281) que se recogen en este libro procedentes de *El Diario de Caracas*. “Para mí no hay otro teatro que el mío” se titula la conversación que mantuvo Tadeusz Kantor con Manuel Malaver pocos días después del estreno de *Wielopole, Wielopole* en la capital venezolana en julio de 1981 (Kantor, 1984: 279). “El artista debe ser capaz de traicionarse”, en cambio, es anterior: originariamente esta entrevista “fue realizada por Bogdan Gieraczyński para *Le Monde* en octubre de 1980 y fue reproducida por *El Diario de Caracas* el 22 de marzo de 1981” (Kantor, 1984: 281).

Al final de la publicación se incorpora una “Cronología” (Kantor, 1984: 283-284) muy esquemática de la vida de Tadeusz Kantor, centrada principalmente en los hitos más importante en cuanto a la producción teatral y las giras internacionales de la compañía Cricot 2 hasta la fecha de la primera edición del libro en francés: *Le Théâtre de la Mort* (1977). El lector que quisiera profundizar sus conocimientos sobre el teatro de Kantor puede acudir también a la “Breve bibliografía selectiva” (Kantor, 1984: 285-

⁵² *Spotkania z Tadeuszem Kantorem (Encuentros con Tadeusz Kantor)* de Krzysztof Miklaszewski tuvo dos ediciones en polaco, en Cracovia (Polonia): la primera en 1989 por la editorial Krajowa Agencja Wydawnicza y la segunda en 1992 por la editorial TKECh. En la presente tesis se utiliza la segunda edición (Miklaszewski, 1992). En 2001 se publicó en México. D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, una traducción al español realizada por Elka Fediuk (Miklaszewski, 2001).

286) que, sin embargo, “está esencialmente centrada en los textos accesibles en lengua francesa” (Kantor, 1984: 285).

La primera publicación de los ensayos de Tadeusz Kantor en español

El Teatro de la Muerte fue la primera publicación en formato de libro de los textos de Tadeusz Kantor en español. La curiosidad consiste en que se trata de una traducción mediada, que llegó al público hispanohablante a través de la lengua francesa. Por otra parte, cabe destacar que hasta la edición de sus obras completas en 2005, no existía una recopilación de los ensayos de Kantor en polaco, por lo que es comprensible que para la traducción se acudiera a la antología realizada por Denis Bablet en 1977. Además, la selección de Bablet estaba consagrada por el propio artista, que había participado de forma activa en la elaboración de ese libro.

Resulta especialmente significativo que durante más de tres décadas fue la única fuente de conocimiento de varios de los textos de Kantor para los lectores y estudiosos de teatro hispanohablantes. Aunque debemos recordar que algunos de ellos se habían publicado por separado en revistas especializadas en teatro como *Pipirijaina*, *Primer Acto* o *El Público*, entre otras. Por este motivo se trata de una publicación única y muy valiosa, que se forjó en el contexto de gran ebullición cultural de festivales teatrales, giras internacionales e intercambio de ideas innovadoras entre los grandes artistas de teatro. Este compendio de reflexiones teóricas de Kantor acerca de su propia producción artística permitió entender mejor la evolución de su teatro. Hasta el año 2010, cuando se publicó otra antología de sus ensayos en español⁵³, la recopilación de Denis Bablet traducida por Graciela Isnardi para las Ediciones de la Flor también en España dio acceso al pensamiento del artista polaco. Y hasta hoy en día sigue siendo un importante punto de referencia para los investigadores de la historia y teoría teatrales, así como los estudiosos de la obra de Tadeusz Kantor.

⁵³ Cfr. Capítulo 3.3. de la presente tesis.

3.3. Tadeusz Kantor (2010) *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, Barcelona, 2010

Títulos originales: *Teatr niezależny. Eseje teoretyczne; Czy możliwy jest powrót Orfeusza!!!!!!; 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*

ISBN: 978-84-8428-563-2

Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986) de Tadeusz Kantor fue publicado en la colección de Artes escénicas de Alba Editorial (Barcelona) en el año 2010, coincidiendo con el vigésimo aniversario de la muerte del artista polaco. La selección de los textos y su traducción corrió a cargo de Katarzyna Olszewska Sonnenberg, que escribió también una pequeña “Presentación” del libro. En esta introducción la traductora caracteriza a Kantor como un artista independiente, muy comprometido con el arte, “al margen y en contra de cualquier ideología” (Olszewska Sonnenberg, 2010: 9). También indica que los ensayos elegidos provienen de la edición de los escritos completos de Kantor realizada por Krzysztof Pleśniarowicz en “la editorial polaca Ossolineum en colaboración con el Centro de Documentación de Arte de Tadeusz Kantor, Cricoteka” (Olszewska Sonnenberg, 2010: 10).

Olszewska Sonnenberg señala la “extemporaneidad del teatro de Kantor [que] queda patente en los ensayos [...] que abarcan toda su vida artística” (2010: 10) y describe brevemente cada uno de los siete apartados de la publicación que se corresponden con diferentes etapas de la evolución artística de Kantor (Olszewska Sonnenberg, 2010: 10-12): “Teatro independiente. Ensayos teóricos”; “Teatro informal”; “Teatro cero”; “Teatro imposible”; “Teatro de la muerte”; “El lugar teatral”; y “Lecciones milanesas”.

Los textos teóricos de Tadeusz Kantor llaman la atención no sólo por su contenido, sino también por su aspecto formal. Los escritos se pueden diferenciar por la

forma que adoptan: a veces se configuran en manifiestos explícitos, muy completos, pero a veces parecen ser más bien un simple apunte o reflexión sobre algún aspecto específico del arte. Debemos recordar, sin embargo, que a través de una continua labor de revisión de su producción, Kantor quería conservar la totalidad de su legado para las generaciones posteriores, lo que Pleśniarowicz cumplió con la edición de sus obras completas en tres tomos bajo el título de *Pisma* (Kantor, 2005a; Kantor, 2005b; Kantor, 2005c).

En la publicación en polaco se conservan los rasgos formales de presentación tan característicos en Kantor, tal y como aparecía en sus manuscritos. Algunos de los textos están escritos en prosa, mientras que en otros las líneas están divididas en cuasi-versos de extensión desigual. Además, algunas ideas se recalcan con letras mayúsculas o un espaciado especial que llama la atención del lector. Katarzyna Olszewska Sonnenberg, en su traducción, ha mantenido esas particularidades prácticamente en su totalidad, suprimiendo sólo el espaciado en las palabras.

A continuación nos referiremos a cada uno de los siete apartados de los que se compone la recopilación *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Además, en el Anexo 3 se incluyen todos los textos, con su pertinente subdivisión en subapartados creados por Kantor, que cuentan con sus propios títulos, en forma de tablas en las que se especifica la paginación de la traducción (Kantor, 2010b) y del original polaco (Kantor, 2005a; Kantor, 2005b; Kantor 2005c).

En el primer capítulo, “Teatro independiente. Ensayos teóricos” (Kantor, 2010b: 13-34), Katarzyna Olszewska Sonnenberg decidió incluir sólo este largo ensayo que originariamente pertenece a un bloque mucho más amplio titulado el Teatro independiente (Kantor, 2005a: 51-93). Se trata de un grupo de textos en los que Kantor se refiere a su producción teatral durante la Segunda Guerra Mundial, y que fueron revisados y corregidos por él muchos años después. Su publicación conjunta no llegó hasta la ya citada publicación de las obras completas, pero algunos de ellos habían sido editados por separado “en francés, polaco y alemán, en diferentes combinaciones” (Pleśniarowicz, 2005b: 577). Sin duda se trata de las bases del pensamiento teórico sobre teatro de Tadeusz Kantor.

Para el apartado del “Teatro informal” (Kantor, 2010b: 35-48) Katarzyna Olszewska Sonnenberg seleccionó tres textos: ¡¡¡¡¡Es posible el regreso de Orfeo!!!!!!; Informal. Consignas. Definiciones y Teatro informal. 1961, de entre un elenco mucho más extenso (Kantor, 2005a: 165-222). Todos ellos corresponden al período 1955-1962 y fueron redactados tanto en aquellos años, como con posterioridad, cuando Kantor revisó sus apuntes y notas de aquella época (Pleśniarowicz, 2005b: 579). Curiosamente, ¡¡¡¡¡Es posible el regreso de Orfeo!!!!!! “es probablemente la primera edición de un ensayo [de Kantor que se hizo] en el extranjero” (Pleśniarowicz, 2005b: 580), siendo publicado en alemán en Staatliche Hochschule für Bildende Kunst en Hamburgo, donde Kantor dio clase en 1961.

En *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, el apartado de “Teatro cero” (Kantor, 2010b: 49-79) consta de dos textos: *Teatro autónomo. [Manifiesto del teatro cero]* y *Teatro cero*. Las reflexiones que contienen corresponden a la época en que Tadeusz Kantor abandonó la estética informalista en la pintura y casi terminó la colaboración como escenógrafo con los teatros tradicionales, centrándose en las labores de su compañía Cricot 2 (Pleśniarowicz, 2005b: 581-582). Las ideas del “Teatro cero” cobraron expresión escénica con espectáculo titulado *El loco y la monja*. Los textos elegidos por Katarzyna Olszewska Sonnenberg, junto con otros escritos de aquel período (Kantor, 2005a: 225-291), constituyen un conjunto muy valioso de las ideas kantorianas sobre la autonomía del teatro, que precedieron y avisaron la aparición del Teatro de la Muerte.

El capítulo titulado “Teatro imposible” (Kantor, 2010b: 81-119) hace referencia al período denominado como Imposible (Kantor, 2005a: 451-561), que fue el momento en el que Kantor llevó a cabo “un juego más o menos irónico con minimalismo y conceptualismo” (Pleśniarowicz, 2005b: 587). De esta etapa proceden Manifiesto 1970 y Teatro imposible, traducidos por Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Mientras que en el Manifiesto 1970 Kantor insiste en la inutilidad de la obra de arte como principio básico de la creación, en el ensayo Teatro imposible hace una descripción de su evolución teatral desde happening. En la versión española se eligió no incluir el último subapartado de este texto, titulado “Espectáculo” (Kantor, 2005a: 560-561).

En el apartado dedicado al “Teatro de la muerte” (Kantor, 2010b: 121-148) se recogen tres de los cuatro textos programáticos que Kantor había concebido alrededor del espectáculo *La clase muerta*. El manifiesto más conocido de Tadeusz Kantor, que acompañó el estreno del espectáculo que le dio fama mundial, es el Teatro de la muerte (1975⁵⁴) que fue traducido a diversos idiomas. Lo sigue el Pequeño manifiesto, un discurso que el artista pronunció el 8 de abril de 1978 con motivo de recibir el Premio Rembrandt otorgado por la Fundación Goethe de Basilea (Pleśniarowicz, 2005c: 478). El último texto que incluye Olszewska Sonnenberg es La clase de la escuela, un ensayo que acompañó a una instalación titulada “La clase de escuela-obra cerrada” realizada en 1982. El único texto que falta en este capítulo, en comparación con la versión original (Kantor, 2005b: 7-28), es el titulado 1955-1975, que Kantor escribió probablemente por encargo de Denis Bablet como introducción a un número monográfico de la serie Les Voies de la Création Théâtrale dedicado a su figura en 1983 (Pleśniarowicz, 2005c: 478).

“El lugar teatral” (Kantor, 2010b: 149-212; Kantor, 2005b: 361-410), por su parte, es un amplio ensayo en el que Tadeusz Kantor intentó resumir su trayectoria teatral desde los inicios hasta *Wielopole, Wielopole* (Olszewska Sonnenberg, 2010: 12). Según Pleśniarowicz, se trata de un texto que constituye la mejor introducción a las teorías teatrales de Kantor (Pleśniarowicz, 2005c: 484). Está dividido en una serie de subapartados con títulos muy significativos, con los que Kantor señaló con precisión las ideas que contiene cada uno de ellos. El cotejo de la traducción con la versión original ha desvelado una serie de pequeñas diferencias. Katarzyna Olszewska Sonnenberg ha separado “La partitura del lugar real” (Kantor, 2010b: 195) de las “Características del lugar real” (Kantor, 2010b: 195), mientras que en la edición polaca este corto fragmento constituye el último párrafo del este texto (Kantor, 2005b: 393). De manera similar, el “Armario” forma parte del capítulo original titulado “Lo que conocemos como desarrollo en el arte y su cronología” (Kantor, 2005b: 398-404), pero la traductora decidió marcarlo como independiente (Kantor, 2010b: 205-208), tal vez debido a la importancia de este espacio teatral en la producción de *Cricot 2*. Finalmente, del mismo apartado Olszewska Sonnenberg suprime el fragmento titulado la “Máquina

⁵⁴ En la “Presentación” de Katarzyna Olszewska Sonnenberg hay una errata, ya que señala el año 1977 como la fecha del manifiesto (Olszewska Sonnenberg, 2010: 12).

aniquiladora”, explicando en una nota que “en la presente edición, el texto en cuestión está incluido en el capítulo «Manifiesto del teatro cero»” (Kantor, 2010b: 208).

La última parte de *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* (Kantor, 2010b) la constituyen las *Lecciones milanesas*, una serie de clases magistrales que Tadeusz Kantor pronunció en la Scuola d’Arte Drammatica “Piccolo Teatro” de Milán (Italia) en 1986. Katarzyna Olszewska Sonnenberg ha traducido la totalidad del discurso, aunque –probablemente por razones de espacio–, igual que en el caso de supresión de la “Máquina aniquiladora”, que ya aparece en otro capítulo, de la “Lección duodécima” se suprime el Pequeño manifiesto. Este ensayo aparece de forma independiente en el apartado dedicado al “Teatro de la muerte” (Kantor, 2010b: 123-137), de lo que la traductora lo avisa en una nota explícita intercalada entre corchetes (Kantor, 2010b: 276), señalando el lugar preciso donde este subapartado aparecía en el texto original de la última de *Lecciones milanesas*.

La primera publicación de los ensayos de Kantor en España

Cabe subrayar que *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* de Tadeusz Kantor es la primera edición de los textos del artista polaco en España en formato de libro. De ahí que la labor de selección y traducción llevada a cabo por Katarzyna Olszewska Sonnenberg sea tan valiosa. Es significativo que tuvieron que pasar dos décadas después de su muerte para que se le rindiera homenaje de esta forma tan particular.

Por supuesto, la elaboración de una antología necesariamente deja fuera muchos materiales, sobre todo si nos enfrentamos con una producción teórica tan prolífera como en el caso de la de Kantor, que dejó miles de páginas de manifiestos, discursos, apuntes y reflexiones acerca de su rico quehacer artístico (pictórico y teatral). La traductora, con mucho criterio, ha optado por los textos más emblemáticos, que tal vez mejor resuman las bases y la evolución en la obra kantoriana. Gracias a esta publicación el público español e hispanohablante puede acceder al pensamiento teórico de “la principal figura internacional del teatro polaco” (Olszewska Sonnenberg, 2010: 9).

3.4. Tadeusz Kantor (2010) *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*

Tadeusz Kantor

La clase muerta. Wielopole, Wielopole

Traducción y notas: Fernando Bravo García

ALBA, Barcelona, 2010

Títulos originales: *Umarła klasa; Wielopole, Wielopole*

ISBN: 978-84-8428-562-5

La clase muerta. Wielopole, Wielopole de Tadeusz Kantor fue publicado, junto con el *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* en la colección de Artes escénicas de Alba Editorial (Barcelona) en el año 2010, con el motivo del vigésimo aniversario de la muerte del artista polaco. La traducción y notas son de Fernando Bravo García, un crítico teatral y artista plástico, que incluyó en el libro también su ensayo titulado “Tadeusz Kantor o la pervivencia de la Vanguardia” (Bravo García, 2010b), así como una breve “Nota al texto” (Bravo García, 2010a). Igual que en el caso del volumen *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, los textos dedicados a los espectáculos provienen “de la trilogía que reúne la obra de Tadeusz Kantor” (Bravo García, 2010a: 19) realizada por Krzysztof Pleśniarowicz y editada por la editorial Ossolineum junto con la Cricoteka.

En el prólogo, Bravo García dedica unas páginas a la ardua labor de traducir a un verdadero vanguardista como Tadeusz Kantor (Bravo García, 2010b: 9-12). Como señalado por Bravo García, sus escritos no sólo están llenos de referencias a tradiciones y culturas muy dispares, sino que también su modo de expresar las ideas no es lineal, sino “a veces forzado, a veces ilógico y con frecuencia absurdo” (Bravo García, 2010b: 9). De esta manera el traductor previene al lector de los posibles obstáculos y dificultades que le depara el libro, excusándose al mismo tiempo ante las posibles acusaciones de no haber plasmado el sentido exacto del texto original. Porque “traducir a Tadeusz Kantor es un intento [...] de deconstruir para reconstruir en otra lengua un discurso donde las palabras son una especie de encantamiento” (Bravo García, 2010b: 10).

La segunda parte de la introducción de Fernando Bravo García se titula “Tadeusz Kantor, gran maestro de ceremonias” (Bravo García, 2010b: 12-18), aludiendo a la presencia del director en el escenario durante todas las funciones de su compañía Cricot 2. Bravo García, que es un buen conocedor del arte de Kantor, explica algunas nociones de su teatro, como por ejemplo el uso del maniquí o la búsqueda del extrañamiento en el espectador. Hace también mención a “los autores con los que Kantor va a dialogar y de los que va a utilizar varios recursos” (Bravo García, 2010b: 15), como son Bruno Schulz y Stanisław Ignacy Witkiewicz. Bravo García cierra este prólogo, reparando en la paradoja de que, a pesar de su radicalidad que no estaba en línea con el régimen político de la Polonia antes de la caída del muro de Berlín, Kantor pudiera mostrar sus obras en el extranjero (Bravo García, 2010b: 17-18).

La clase muerta. Wielopole, Wielopole de Tadeusz Kantor, tal y como indica el título, es un libro que contiene dos partes muy bien diferenciadas. Cada una de ellas se refiere a uno de los espectáculos más conocidos de Cricot 2, ambos pertenecientes a la etapa del Teatro de la Muerte. “La clase muerta” (Kantor, 2010a: 21-234) es un bloque dedicado al montaje estrenado a mediados de noviembre de 1975 en la Galería Krzysztofory de Cracovia, como se puede comprobar en el extracto “[Del programa de la primera versión del espectáculo...]” (Kantor, 2010a: 23). Es una suerte de ficha técnica que contiene el elenco de los actores que participaron en el estreno absoluto de la obra, que posteriormente sufrió algunas modificaciones (Kantor, 2005b: 36 y 39). En la publicación de Alba Editorial, le sigue a esta ficha un apartado en el que se explican las peculiaridades de los “Personajes de *La clase muerta*” (Kantor, 2010a: 25-28). La diferencia con respecto al original reside en que en la versión española este capítulo precede a “La clase de la escuela” (Kantor, 2010a: 29) y la “Advertencia” (Kantor, 2010a: 31-32), que en las obras completas va como último de los tres textos (Kantor, 2005b: 31-35). El capítulo siguiente, “Trama de la obra de teatro de S.I. Witkiewicz. Tumor Mózgowicz” (Kantor, 2010a: 33-39), se abre con una nota explicativa: se trata del “resumen del contenido para uso del público realizado por Tadeusz Kantor” (Kantor, 2010a: 33), que en polaco Kantor incluyó al final del texto (Kantor, 2005b: 35). La parte central de este bloque, como indica su título, es la partitura de *La clase muerta* (Kantor, 2010a: 41-234) está traducida en su totalidad sin cambios (Kantor, 2005b: 46-184).

La segunda parte del libro está dedicada a *Wielopole, Wielopole* (Kantor, 2010a: 235-332), el segundo espectáculo del Teatro de la Muerte, cuyo estreno tuvo lugar en Florencia en 1980. En este amplio capítulo no se observa ninguna diferencia en comparación con el original en polaco (Kantor, 2005b: 200-267).

Las partituras de los espectáculos de Tadeusz Kantor

La clase muerta. Wielopole, Wielopole, en traducción de Fernando Bravo García, es la primera publicación en forma de libro⁵⁵ de las partituras de las obras teatrales Tadeusz Kantor. Ambos bloques (Kantor, 2010a: 21-234; Kantor, 2010a: 235-332) en los que el texto está dividido reproducen prácticamente en su totalidad los respectivos capítulos dedicados a estos espectáculos en el segundo tomo de las obras completas de Kantor (Kantor, 2005b: 29-164; Kantor, 2005b: 199-267). Para facilitar el cotejo entre las versiones española y polaca, en el Anexo III se incluyen todos los textos y se especifica la paginación tanto de la traducción (Kantor, 2010a) y como la del original (Kantor, 2005b).

3.5. Encuentros con Tadeusz Kantor de Krzysztof Miklaszewski

Krzysztof Miklaszewski

Encuentros con Tadeusz Kantor

Traducción, prólogo y notas: Elka Fediuk

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México D.F., 2001

ISBN: 970-18-5917-0

Encuentros con Tadeusz Kantor es una publicación en formato de libro de Krzysztof Miklaszewski, que se compone de una serie de entrevistas realizadas con el artista polaco y ensayos críticos sobre sus montajes teatrales. La traducción al español fue editada en México D.F. por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en

⁵⁵ La partitura de *Wielopole, Wielopole* se incluyó previamente en el número monográfico de la revista *Pipirijaina*, n° 19-20 (Kantor, 1981f: 24-72), en traducción del italiano de Carla Matteini. Cfr. Capítulo 3.1. de la presente tesis.

2001, con traducción, prólogo y notas de Elka Fediuk. El libro de Miklaszewski, publicado originariamente en Cracovia (Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989 y TKECh, 1992)⁵⁶, se gestó a lo largo de un extenso período en el que el autor estuvo muy cerca de Kantor, primero como crítico teatral y más tarde también como actor de la compañía Cricot 2 o como impulsor de películas documentales sobre su producción teatral. Esta perspectiva privilegiada le llevó a observar el proceso creativo muy de cerca: como miembro de Cricot 2 participó en los ensayos y en las giras internacionales de la compañía, pudiendo ahondar en las entrevistas en varios aspectos del arte de Kantor, que por su parte tenía una gran necesidad “de ir aclarando, profundizando y dialogando a través de sus experiencias y sus reflexiones” (Fediuk, 2001: 11-12).

La edición española (Miklaszewski, 2001) cuenta con un extenso Prólogo de Elka Fediuk (2001b), en el que la traductora introduce al lector hispanohablante en los pormenores del mundo y del arte de Tadeusz Kantor. Fediuk conoce muy bien la historia del teatro polaco y su evolución dentro del amplio contexto histórico-sociológico, de ahí que esboce un panorama bastante detallado en el que indudablemente destaca la figura del autor de *La clase muerta*. El prólogo es un análisis del origen y desarrollo de sus ideas teatrales. Resulta interesante el hecho de que, junto con los nombres de Craig, Appia o Meyerhold que aparecen habitualmente como precursores de Kantor, Fediuk menciona a Wyspiański y Pronaszko, dos innovadores en el teatro polaco de principios del siglo XX, como influencias directas en el artista (Fediuk, 2001b: 16-17). También subraya que “para muchos jóvenes teatristas” (Fediuk, 2001b: 29) Kantor se convirtió en un maestro, cuyo legado perdura en el tiempo.

Los espectáculos de Cricot 2 eran inclasificables, igual que su modo de trabajar era único, sobre todo teniendo en cuenta que funcionaron bajo la férrea censura (temática y estética) de aquellos años (Fediuk, 2001b: 30-31). Esta es una de las principales razones por las que el libro de Miklaszewski, en el que Tadeusz Kantor puede explicar los momentos más importantes en el curso de su trayectoria teatral que abarcan las entrevistas (1972-1988), es tan interesante.

⁵⁶ *Spotkania z Tadeuszem Kantorem (Encuentros con Tadeusz Kantor)* de Krzysztof Miklaszewski tuvo dos ediciones en polaco, ambas en Cracovia (Polonia): la primera en 1989 por la editorial Krajowa Agencja Wydawnicza y la segunda en 1992 por la editorial TKECh. En la presente tesis se utiliza la segunda edición (Miklaszewski, 1992).

La versión española de *Encuentros con Tadeusz Kantor* consta de veintiún capítulos que, de forma cronológica (excepto alguna mínima excepción), reconstruyen la trayectoria teatral de Tadeusz Kantor. Todos estos textos en traducción al español se recogen en el Anexo III de la presente tesis doctoral, donde se cotejan con la edición original del libro en polaco (Miklaszewski, 1992).

Tal y como anuncia Elka Fediuk en la “Nota del editor”, se trata de una traducción de *Spotkania z Tadeuszem Kantorem* en sus dos ediciones en polaco (Fediuk, 2001a: 9). Krzysztof Miklaszewski plasmó en esta obra sus tres facetas que permitieron una colaboración muy estrecha con Kantor: en el libro ejerce no sólo de crítico teatral o realizador de películas documentales sobre el teatro de Cricot 2, sino también de amigo y miembro activo de la compañía. *Encuentros con Tadeusz Kantor* es, por tanto, una recopilación de textos de diversa índole.

Por un lado, la publicación contiene siete entrevistas con Kantor, que están subtituladas como “conversaciones” con la indicación del momento en que se llevaron a cabo. Como se ha mencionado anteriormente, Miklaszewski pudo establecer una relación muy personal con Kantor, lo que le permitió adentrarse en su universo, utilizar un tono bastante intimista y hacer preguntas que en otra situación el artista no habría contestado. Y así se fijaron por escrito los siete diálogos entre el director de teatro y uno de los actores provistos de una aguda mirada crítico teatral. Cabe señalar que dos de las conversaciones de este grupo aparecieron por separado en otras publicaciones en lengua española. “*La clase muerta*, es decir un nuevo tratado sobre los maniqués” (Miklaszewski, 2001: 74-81; Miklaszewski, 1992: 36-41) se había incluido en *El Teatro de la Muerte*, una recopilación de los textos de Tadeusz Kantor traducida del francés original por Graciela Isnardi (Kantor, 1984: 262-272). Por otra parte, “El teatro es, ante todo, arte” (Miklaszewski, 2001: 150-162; Miklaszewski, 1992: 110-118) apareció publicado en España en abril de 2011 en formato de un pequeño libro (Kantor, 2011). En este número 13 de la Colección Breviarios de las Publicaciones La Puerta Estrecha, sin embargo, no se especificó la procedencia del texto. Tras cotejarla con la versión de Elka Fediuk (Miklaszewski, 1992: 110-118), parece que esté sacado de *Encuentros con Tadeusz Kantor*.

Aparte de las conversaciones con Kantor, en la publicación mexicana hay dos textos cuya naturaleza es mixta, *i.e.* no son simplemente entrevistas, sino que cuentan también con partes narradas por Krzysztof Miklaszewski. En este grupo entran: “¡Que revienten los artistas!” (Miklaszewski, 2001: 163-173; Miklaszewski, 1992: 119-128) y “Exegi monumentum, es decir, La máquina del amor y de la muerte” (Miklaszewski, 2001: 191-195; Miklaszewski, 1992: 144-147). Por otro lado destacan, debido a su carácter específico, dos capítulos más: “El guardarropa de Tadeusz Kantor” (Miklaszewski, 2001: 50-70; Miklaszewski, 1992: 17-30) y “Yo, el Maestro” (Miklaszewski, 2001: 174-181; Miklaszewski, 1992: 130-134), que son una descripción cinematográfica y un guion de película, respectivamente, de dos documentales preparados por Miklaszewski.

Finalmente, en *Encuentros con Tadeusz Kantor* en español hay diez ensayos críticos en los que Miklaszewski describe el proceder artístico de Kantor, analiza los espectáculos o su recepción durante las múltiples giras por el mundo. Este grupo se conforma de los siguientes capítulos: “Legislador y renovador de ideas revolucionarias” (Miklaszewski, 2001: 35-43; Miklaszewski, 1992: 8-11); “Comentario crítico” (Miklaszewski, 2001: 71-73; Miklaszewski, 1992: 33-34); “La sesión conmovedora” (Miklaszewski, 2001: 82-85; Miklaszewski, 1992: 43-46); “Con *La clase muerta* por el mundo” (Miklaszewski, 2001: 86-110; Miklaszewski, 1992: 49-70); “Entre el absoluto de la forma y la revelación del sentimiento” (Miklaszewski, 2001: 117-125; Miklaszewski, 1992: 76-84); “En Guajanato como en... Wielopole” (Miklaszewski, 2001: 136-131); “Cricotage en Villon en el escudo” (Miklaszewski, 2001: 142-149; Miklaszewski, 1992: 93-104); “Dieciséis minutos de ovación en el estreno” (Miklaszewski, 2001: 182-184; Miklaszewski, 1992: 136-138); “Entre el amor y la muerte” (Miklaszewski, 2001: 206-209; Miklaszewski, 1992: 166-168); y “Post scriptum: El teatro de Kantor sin... Kantor” (Miklaszewski, 2001: 210-215).

Es precisamente en este grupo donde se aprecian algunas modificaciones con respecto a la versión original, consentidas por el autor (Fediuk, 2001a: 9). Como ya ha indicado la traductora en la “Nota del editor”, *Encuentros con Tadeusz Kantor* en su publicación en español “incluye dos capítulos adicionales” (Fediuk, 2001a: 9). El primero de ellos es: “En Guajanato como en... Wielopole” (Miklaszewski, 2001: 126-

131) que trata la presentación de *Wielopole, Wielopole* en el marco del Festival Cervantino, que Cricot 2 inauguró en mayo de 1982. Miklaszewski se centra en su ensayo en la recepción de Kantor en México en su contexto histórico-social, cuya expresión tomó forma de varias notas de prensa y las reacciones del público: “lleno total, entusiastas aplausos y ovaciones” (Miklaszewski, 2001: 131). El segundo texto añadido constituye una especie de epílogo. Fue escrito en febrero de 1997 y se titula “Post scriptum: El teatro de Kantor sin... Kantor” (Miklaszewski, 2001: 210-2015). En él Miklaszewski traza las vicisitudes de la compañía Cricot 2 tras la muerte de su maestro de ceremonias y su posterior disolución.

El libro se cierra con una “Cronología teatral de Tadeusz Kantor” (Miklaszewski, 2001: 216-222) y una amplia selección de fotografías (Miklaszewski, 2001: 223-256) que ilustran la vida y obra de Tadeusz Kantor. Cada imagen cuenta con una extensa nota a pie, que permite entender su proveniencia y también ubicarla en la trayectoria del artista. Finalmente, se reproduce una instantánea tomada por el propio Miklaszewski, en la que aparece “La trashumancia del Teatro Cricot 2” (Miklaszewski, 2001: 257-259), *i.e.* las funciones de *La gallina acuática*; *Dandis y antiguallas*; *La clase muerta*; y *Wielopole, Wielopole* en diferentes escenarios del mundo desde 1969 hasta 1981.

Encuentros con Tadeusz Kantor de Krzysztof Miklaszewski es una publicación que permite entender mejor el teatro del director polaco, dado que de los ensayos y las conversaciones emerge una imagen de un artista muy consciente. Su compromiso con el arte le llevó a “[atacar] despiadadamente el diletantismo y la deshonestidad artística. Así como [denunciar] decididamente cualquier charlatanería de la supuesta «vanguardia» artística” (Fediuk, 2001b: 30).

Kantor se preocupaba por su arte, pero también por la huella que podía estar dejando en el mundo. Lo demuestra claramente la entrevista que mantiene con Miklaszewski en julio de 1986, pocos días después de terminar el seminario en la Civica Scuola d'Arte Drammatica de Milán. “Cada artista, y pienso aquí obviamente en los buenos artistas y significativos, debe ser pedagogo, aunque sus métodos de transmisión [...] sean incomprensibles o incluso antipedagógicos” (Miklaszewski, 2001: 186), afirmó Kantor con convicción. *Encuentros con Tadeusz Kantor*, editado en México por

Elka Fediuk, es un libro que contribuye, indudablemente, al aprendizaje más profundo del teatro del artista polaco.

4. La presencia de Tadeusz Kantor online - *Teatroteca*

*Teatroteca*⁵⁷ es una cuenta en la plataforma de vídeos YouTube en internet. Fue creada el día 25 de diciembre de 2016, y sus creadores la definen como “un sitio único para descubrir el mejor teatro en español, obras completas, ensayos, conferencias, todo sobre el mejor teatro” en la descripción de este canal. A fecha de 30 de junio de 2018, se podían encontrar allí cuatro listas de reproducción, dedicadas a cuatro grandes directores de teatro del siglo XX: Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Samuel Beckett (este último con la información de que se trata de grabaciones sólo en español).

La lista de reproducción titulada “Tadeusz Kantor”, que cuenta hasta la fecha de nuestra última consulta con algo más que un año de antigüedad, contiene diez vídeos y por última vez fue actualizada el día 28 de junio de 2018. A continuación se enumeran todos los vídeos relacionados con el creador del Teatro de la Muerte, con sus respectivos títulos, y una breve descripción de cada uno de ellos, siguiendo el orden con el que aparecen en el canal de *Teatroteca*.

1. TADEUSZ KANTOR – CLASE MUERTA – obra completa en español [Duración 1:12:13]

El primer vídeo⁵⁸ de *Teatroteca*, *La clase muerta*, fue subido al canal YouTube el día 30 de abril de 2017 y es la grabación de este espectáculo realizada por Andrzej Wajda. Entre los vídeos disponibles en la lista de reproducción llamada “Tadeusz Kantor”, éste es el que cuenta con el mayor número de visualizaciones (7.710), lo que demuestra el interés que despierta el primer montaje del Teatro de la Muerte kantoriano. Los subtítulos en español facilitan la comprensión de la obra al público hispanohablante, que en la descripción proporcionada por *Teatroteca* encontrará

⁵⁷ https://www.youtube.com/playlist?list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE. (última consulta de la lista de reproducción completa 17/07/2018)

⁵⁸ https://www.youtube.com/watch?v=8W6Ru9qaqRY&index=1&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE

también el elenco de los personajes con los actores que participaron en esta puesta en escena. La información sobre *La clase muerta* contiene un error, fechando el espectáculo en el año 1982, mientras que el estreno absoluto tuvo lugar en noviembre de 1975 y Wajda realizó la película un año más tarde, en 1976.

2. TADEUSZ KANTOR [WIELOPOLE, WIELOPOLE] FLORENCE 1980 – French [Duración 1:24:08]

El segundo vídeo⁵⁹ de “Tadeusz Kantor” más visto es *Wielopole, Wielopole*, con 2.691 visualizaciones. El estreno de este espectáculo tuvo lugar en Florencia, el 23 de junio de 1980, tal y como reza la descripción del vídeo. Sin embargo, lo que podemos ver en *Teatroteca* es la grabación realizada por Stanisław Zajączkowski en diciembre de 1983 en Cracovia, que posteriormente fue presentada por la Televisión Polaca en 1984. La versión de *Wielopole, Wielopole* incluida en esta lista de reproducción está subtitulada en francés y le acompaña la información sobre el estreno mundial y la ficha técnica que influye los personajes/actores, el técnico de sonido, así como los títulos de dos composiciones musicales utilizadas en el espectáculo.

3. KANTOR UMARLA KLASA Walc François CLASE MUERTA [Duración 3:51]

El vídeo titulado “KANTOR UMARLA KLASA Walc François CLASE MUERTA”⁶⁰, que cuenta con 1.284 visualizaciones, fue el tercero publicado el 30 de abril de 2017 la lista de reproducción de *Teatroteca* dedicada a Tadeusz Kantor. Se trata de una doble grabación del que fue el tema musical principal de *La clase muerta*. Durante los primeros noventa segundos [0:00 – 1:32] aparece una sucesión de dibujos que Tadeusz Kantor había realizado durante la preparación del espectáculo, con la melodía como fondo. Algunos de los dibujos tienen títulos en español, como por ejemplo “El viejecito con su infancia”; “El viejecito castigado” o “El muchacho de la

⁵⁹ https://www.youtube.com/watch?v=sJA2c3s11A8&index=2&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE

⁶⁰ https://www.youtube.com/watch?v=qy98aZnGYxs&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE&index=3

clase muerta”. La segunda parte del vídeo, en cambio, es la grabación del *Vals François* con letra en polaco realizada a mediados de los años cuarenta del siglo XX por Mieczysław Fogg, tal y como aparece en la descripción proporcionada por *Teatroteca*. La canción está ilustrada con fotografías en blanco y negro de la puesta en escena de *La clase muerta*. Este vídeo no sólo muestra una de las músicas más reconocibles del Teatro de la Muerte, sino que permite conocer las imágenes del célebre espectáculo de Tadeusz Kantor.

4. TADEUSZ KANTOR TODAY IS MY BIRTHDAY AGAIN DOCUMENTARY TEATROTECA [Duración 33:22]

Today Is My Birthday Again, publicado como cuarto vídeo⁶¹ en la lista de reproducción dedicada a Tadeusz Kantor en el canal de *Teatroteca*, es un documental de Marek Lachowicz realizado en 1991. Contiene las explicaciones del artista polaco sobre la idea y el proceso de producción del último espectáculo en el que trabajó, *Hoy es mi cumpleaños*, ilustradas con alguna toma de los ensayos de éste. Los últimos minutos, que parecen poco relacionados con este tema, aunque forman parte de la producción de Lachowicz, muestran el funeral de Kantor, con el cortejo fúnebre que atravesó la ciudad de Cracovia desde la sede de la Cricoteka hasta el cementerio en el que fue enterrado. *Today Is My Birthday Again* está en polaco, pero tiene subtítulos en inglés, y hasta el 30 de junio de 2018 fue visualizado 892 veces.

5. Tadeusz Kantor CRICOT 2 FULL DOCUMENTARY ENGLISH [Duración 58:49]

Tadeusz Kantor CRICOT 2 es el segundo documental⁶² publicado en la lista de reproducción de *Teatroteca* sobre el arte de Tadeusz Kantor, aunque su inserción en este canal fue anterior que la de *Today Is My Birthday Again* y se produjo el 10 de

⁶¹ https://www.youtube.com/watch?v=ePs-GU8DsDU&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE&index=4

⁶² https://www.youtube.com/watch?v=Q0SwwMgUXA4&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE&index=5

septiembre de 2017. El material para esta película de Andrzej Sapija –aunque en la descripción del vídeo de la *Teatroteca* erróneamente se señala a Franco Laera como realizador del mismo– se grabó “en octubre de 1987 y en abril de 1988, en Cracovia y en Milán, durante los ensayos del espectáculo de Tadeusz Kantor *Jamás volveré aquí*”, como rezan los créditos de este vídeo. La película, vista en el canal de *Teatroteca* 801 veces hasta el 30 de junio de 2018, está en polaco con subtítulos en inglés preparados por Jerzy Siemiasz.

6. TADEUSZ KANTOR | LA GALLINA DE AGUA 1972 [Duración 9:32]

La gallina de agua es un vídeo⁶³ que muestra algunas escenas del espectáculo que fue el primero en ser mostrado por Tadeusz Kantor en el extranjero. Son fragmentos de la grabación producida por Richard Demarco durante el Festival Internacional de Teatro en Edimburgo en 1972, como se puede leer en la descripción de *Teatroteca*. El vídeo de la obra de Stanisław Ignacy Witkiewicz que fue presentada en *The Old Forrest Hill Poorhouse* fue publicado en la lista de reproducción del canal YouTube el 10 de noviembre de 2017 y hasta finales de junio de 2018 se visualizó en 671 ocasiones.

7. TADEUSZ KANTOR - DANDIS Y ANTIGUALLAS 1974 [Duración 0:52]

Este breve vídeo⁶⁴, de apenas un minuto de duración, es un fragmento de la grabación del espectáculo titulado *Dandis y antiguallas*. Su estreno tuvo lugar en la entonces sede de Cricot 2, la Galería Krzysztofory de Cracovia, en mayo de 1973, sin embargo el vídeo de *Teatroteca* está fechado en 1974. En su descripción, aparte del título y el autor de la obra dramática, Stanisław Ignacy Witkiewicz, se enumeran todos los personajes y los actores que los representaron. El fragmento que fue publicado el 11 de noviembre de 2017 tiene 52 visualizaciones.

⁶³ https://www.youtube.com/watch?v=oykUQkRfB2o&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE&index=6

⁶⁴ https://www.youtube.com/watch?v=N-caeDX5Gbo&index=7&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE

8. TADEUSZ KANTOR | OBRAS MÁS IMPORTANTES | CRICOT 2 | TEATROTECA [Duración 4.49]

Uno de los tres vídeos más recientes, incluido en la lista de reproducción el 28 de junio de 2018, es una presentación de las “Obras más importantes” de Tadeusz Kantor⁶⁵. Aunque *Teatroteca* avisa de que se trata de los espectáculos del Teatro de la Muerte, la última etapa de la existencia de Cricot 2, incluye entre ellos dos obras anteriores: *La gallina acuática* (llamada en este vídeo *La gallina de agua*) y *Dandis y antiguallas*. Ambos espectáculos aparecen esta vez con fechas de la realización de la grabación de los fragmentos presentados: 1972 y 1974 respectivamente, y no con las de su estreno absoluto. Les siguen breves fragmentos de los cinco espectáculos del Teatro de la Muerte: *La clase muerta* (fechaada erróneamente en 1976 en vez de en 1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), *Jamás volveré aquí* (1985, bajo el título de *Nunca debo retornar*), *Que revienten los artistas* (fechaado erróneamente en 1989 en vez de en 1988) y *Hoy es mi cumpleaños* (1990). Todos los rótulos que aparecen en este vídeo tienen también su traducción en inglés, así como la versión polaca del título de cada obra, con la excepción de *Hoy es mi cumpleaños* que incluye el título original en francés: *Aujourd’hui c’est mon anniversaire*. Debido quizás a la reciente publicación, el vídeo ha sido visualizado tan sólo 25 veces.

9. KANTOR Nunca debo retornar 1988 Nigdy tu już nie powrócę, I Shall Never Return [Duración 5:29]

Nunca debo retornar, o más bien, *Jamás volveré aquí*⁶⁶ fue el espectáculo que Kantor definió como su última obra teatral (García Garzón, 1989: 77). El vídeo recogido por *Teatroteca*⁶⁷ es una de las secuencias del montaje, en la que se representan las nupcias del maniquí de Tadeusz Kantor, *i.e.* el personaje denominado “Yo”, con el personaje llamado “Ella”. Es un pequeño ejemplo, de apenas cinco minutos y medio, de

⁶⁵ https://www.youtube.com/watch?v=9ypOY2V2OSQ&index=8&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORYJE

⁶⁶ Como se ha explicado en la Introducción, en las publicaciones en español no hay unanimidad en la denominación de los espectáculos de Tadeusz Kantor. Nosotros optamos por *Jamás volveré aquí*.

⁶⁷ https://www.youtube.com/watch?v=XmWmtGasPhQ&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORYJE&index=9

la estética del espectáculo, el papel de la música y, sobre todo, de la actuación del propio Kantor que en *Jamás volveré aquí* se subió al escenario como un personaje más: “Yo, en persona”. En este breve extracto se puede apreciar cómo el artista polaco dirige desde dentro del escenario a los actores, decide sobre sus entradas y salidas en el espacio escénico, o maneja la intensidad de la música.

De entre los vídeos de la lista de reproducción que *Teatroteca* dedica a Tadeusz Kantor, a excepción del último vídeo que fue bloqueado por infringir los derechos de autor, “KANTOR Nunca debo retornar 1988” es el menos reproducido, con tan sólo 22 visualizaciones. Este hecho probablemente se debe a su reciente publicación en el canal de YouTube, a finales de mayo de 2018.

10. KANTOR Dejen a los artistas morir 1985 [Duración n/a]

Este vídeo⁶⁸ no está disponible, dado que ha sido bloqueado “por motivo de derechos de autor” por el *Institut National de l’Audiovisuel* francés, aunque sí figura como el último de la lista de reproducción de “Tadeusz Kantor”. Antes de ser retirado, tuvo 4 visualizaciones. El título “Dejen a los artistas morir 1985” se refiere al espectáculo que Cricot 2 estrenó en el año 1985 bajo el título francés *Qu'ils crèvent les artistes* y que en español se conoció como *¡Que revienten los artistas!*. En caso del rótulo del vídeo de *Teatroteca*, se trata de una traducción literal del título de este montaje en inglés (*Let the Artists Die*).

“Tadeusz Kantor” en el canal de YouTube *Teatroteca*

Como se ha podido ver a través de las breves descripciones de cada uno de los vídeos que conforman la lista de reproducción del canal de YouTube *Teatroteca*, los que gozan de mayor interés son las grabaciones completas de los espectáculos, que además se habían publicado como primeros en la inauguración de este espacio. La descripción de los respectivos contenidos no está exenta de errores que conciernen tanto la fecha de

⁶⁸ https://www.youtube.com/watch?v=NbMsLJ1MrYs&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORYJE&index=10

estreno de las obras de Kantor, como su pertenencia a las etapas de creación o la autoría de los documentales. Sin embargo, *Teatroteca* es un valioso recurso para entrar en contacto con la producción teatral de Tadeusz Kantor, dado que reúne vídeos de varios tipos en un solo canal, todos ellos con subtítulos en inglés o español.

5. Congresos y seminarios dedicados a la figura y el arte de Tadeusz Kantor en España

A pesar de que en España la figura de Tadeusz Kantor fuera conocida, sobre todo en los ámbitos dedicados profesionalmente al teatro, hasta la fecha se han organizado tan sólo dos congresos dedicados a su arte, ya bien entrado el siglo XXI. Por un lado, en 2010 tuvieron lugar las jornadas del Institut del Teatre de Barcelona, y por otro, cinco años más tarde, en el marco de conmemoración mundial del centenario de Kantor, se celebró un seminario internacional dedicado al artista en la Universidad Complutense de Madrid.

5.1. 2010 Jornadas en el Institut del Teatre (Barcelona)

Las jornadas organizadas por el Institut del Teatre, con la colaboración del Consulado General de Polonia en Barcelona y la editorial Casa l'Est, fueron un homenaje a Tadeusz Kantor en el vigésimo aniversario de su muerte. Durante tres días, del 27 al 29 de abril de 2010, hubo conferencias, proyección de películas y una mesa redonda en la que Paulina Fariza, la “editora de Kantor al español” (Bravo García, 2010c: 6), presentó dos libros recién publicados por la Editorial Alba: *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1989)* (selección y traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg) y *La clase muerta. Wielopole, Wielopole* (traducción y notas de Fernando Bravo García), con los ensayos y partituras del artista polaco (Bravo García, 2010c: 7-8).

En las jornadas participaron estudiosos de la obra de Kantor de España e Italia: Fernando Bravo García, Joan Ferrer Costa, Andrés Morte, Silvia Parlagreco, Josep Maria de Sagarra e Isabel Tejada (por orden alfabético). Se contó también con la presencia del cónsul polaco en Barcelona, Marek Pernal, y el profesor de la Universidad

Jaguelónica de Cracovia, Krzysztof Pleśniarowicz, editor de las obras completas de Kantor (Kantor, 2005a; Kantor, 2005b; Kantor, 2005c).

Las conferencias presentadas durante las jornadas se han publicado en forma de libro, titulado *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*, con la introducción de Fernando Bravo García que fue su coordinador. El primer ensayo es de Josep Maria de Sagarra, traductor y crítico teatral, el que analiza los orígenes del arte de Kantor, centrandó la atención en su fuerte arraigo en la cultura y la historia polacas. En el desarrollo de la pintura y en el teatro, una fuerte influencia ejercieron en él los modernistas de la época denominada *Młoda Polska* (Jóven Polonia) (Sagarra J.M., 2010: 10) y los miembros tanto del Grupo de Cracovia (Sagarra J.M., 2010: 15), como del Teatro de los Artistas Cricot (Sagarra J.M., 2010: 16). Josep Maria de Sagarra señala además el papel de “unas potentes individualidades que se sustraen a cualquier encasillamiento, que brillan por sí mismas” (Sagarra J.M., 2010: 11), *i.e.* Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz y Witold Gombrowicz. Todos ellos fascinaron a Tadeusz Kantor, que en sus obras teatrales a menudo hacía referencias más o menos explícitas a sus obras.

El estudio presentado por Josep Maria de Sagarra permite entender mejor la evolución del teatro de Kantor, desde el Teatro Clandestino Independiente hasta Cricot 2, con el que cosechó notables éxitos en la arena internacional. Tras esta introducción, el crítico se centra en los motivos españoles en la obra del artista polaco, haciendo mención a la primera exposición plástica de Kantor en España que tuvo lugar en 1997⁶⁹ y a la muestra que el Instituto Cervantes en Polonia realizó tan sólo un año más tarde. El catálogo resultante, titulado *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor*⁷⁰, constituye la fuente principal de las múltiples citas que utiliza Josep Maria de Sagarra para ilustrar el interés de Kantor en España. Y un lugar especial en este panorama ocupa la ciudad de Barcelona (el lugar de celebración de las jornadas), a la que Kantor dedicó un ciclo de dibujos al pastel. Josep Maria de Sagarra opina que “estos «retratos» de catedrales «cuasiobjetos», pintados en función del estado de ánimo del artista, presagian el proceso de interacción entre éste y el objeto artístico” (Sagarra J.M., 2010: 25). Es precisamente el punto del que parte el análisis de las titulares “infantas, soldados,

⁶⁹ Cfr. Capítulo 2.1.1. de la presente tesis sobre la exposición *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* de 1997.

⁷⁰ Cfr. Capítulo 2.1.3. de la presente tesis.

rinocerontes y otros personajes kantorianos” (Sagarra J.M., 2010: 9) con amplias citas provenientes de los escritos del propio artista.

El capítulo siguiente, firmado por Isabel Tejada Martín, se titula “Tadeusz Kantor: la ambigüedad de los objetos. Del teatro a la presentación expositiva”, y es una descripción de cómo se gestó la exposición titulada *La clase muerta*⁷¹ (2002-2003). “[E]l primer objetivo del proyecto era ofrecer una imagen global de este autor”, afirma Tejada (2010: 36). Con muchos detalles explica el arduo proceso de montaje de una muestra de estas características, sin ocultar los obstáculos y revelando las soluciones que se adoptaron. En su ponencia intercala también la historia y la teoría del teatro de Tadeusz Kantor para argumentar sobre la necesidad de recrear esa “tensión emocional que producía en todos” (Tejada, 2010: 40). Dado que *La clase muerta* se expuso en tres espacios muy diferentes, *i.e.* en la Iglesia de Verónicas en Murcia, en el Convento de Nuestra Señora de Prado en Valladolid y en el Museo de la Universidad de Alicante, la disposición de las piezas cambiaba de forma considerable. Pero, como concluye Tejada, “Kantor había dejado el campo abierto para cualquier tipo de especulación y uso” (Tejada, 2010: 47).

Andrés Morte, por su parte, cuenta su experiencia como gestor cultural que había conocido a Tadeusz Kantor “con el motivo del estreno en el Mercat de les Flors, en marzo de 1987, de *Wielopole, Wielopole* y *Que revienten los artistas*” (Morte, 2010: 50). En su ponencia subraya el carácter efímero del teatro y las dudas de poder transmitir “viva [la] memoria sobre cualquier acto o evento cultural” (Morte, 2010: 49). Su ensayo recogido en la publicación posterior a las jornadas se titula “Las visitas de Kantor” y relata la presencia del director de Cricot 2 en Barcelona. Morte hace referencia al famoso temperamento de Kantor, cuyos arrebatos de ira se conocían entre los programadores y gestores culturales, pero certifica que su propia experiencia fue muy positiva (Morte, 2010: 52). Al final añade un interesante dato sobre la recepción de los espectáculos de Kantor en la Ciudad Condal: “aunque no llenáramos siempre, puedo confesar que en Barcelona siempre ha existido un público [...] que lo aguardaba con pasión y casi devoción” (Morte, 2010: 52).

⁷¹ Ver nota anterior.

En el artículo siguiente, Joan Ferrer Costa, de la Universidad de Girona, intenta averiguar “El misterio de Kantor” a través de una atenta lectura de dos obras traducidas por Fernando Bravo García: *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole*. Se trata de un análisis hermenéutico de estos dos textos puestos en relación con la Sagrada Escritura, porque “una de las columnas que sostienen el mundo dramático de Kantor es el mundo de la *Biblia*; lo que ocurre es que a menudo es un mundo contrahecho, cambiado, desfigurado” (Ferrer Costa, 2010: 57). Los temas centrales del Teatro de la Muerte, como son la memoria y la muerte, los coteja Ferrer Costa con extractos del *Éxodo*, del *Génesis* o del libro de *Job*. Repara también en las citas de la *Biblia* en presentes algunas escenas de *La clase muerta* o la utilización del yiddish en *Wielopole, Wielopole*, entre muchos otros préstamos directos. En su ponencia, convertida posteriormente en artículo, llega a la conclusión de que el “teatro de Tadeusz Kantor contiene un punto de misterio que se hace inabarcable” (Ferrer Costa, 2010: 77).

Junto a los especialistas españoles, en las jornadas participó Silvia Parlagreco, aportando al homenaje barcelonés la perspectiva italiana. En su intervención Parlagreco aborda la presencia de “Kantor en Italia”, que se remonta hasta finales de los años cincuenta del siglo XX: en el marco de la XXXIX Bienal de Venecia se presentó un corto documental sobre el arte informal “que cuenta con Kantor en el papel de protagonista y escenógrafo” (Parlagreco, 2010: 79). Ya en la introducción al *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010* se anunciaba que “Italia se convertirá en la segunda patria del autor” (Fernando Bravo, 2010c: 7) y así lo demuestra el recorrido cronológico de las sucesivas visitas de Kantor en Italia, en sus dos facetas director de la compañía Cricot 2 y de pintor. Su huella ha sido y sigue siendo muy visible, con múltiples traducciones de sus textos teóricos, trabajos académicos en curso y publicaciones monográficas, así como varios actos de homenaje tras su muerte. La ponencia de Silvia Parlagreco termina con palabras que alientan a todos los que quisieran profundizar en el arte de Kantor:

la impresión es que, a pesar de que hayan pasado ya veinte años, queda todavía mucho por investigar, por excavar. Se hacen pequeños descubrimientos que provocan grandes emociones. Con una fórmula ingeniosa podría afirmar que ha nacido «una arqueología kantoriana» (Parlagreco, 2010: 98).

La publicación que recoge todas las ponencias termina con el ensayo de Fernando Bravo García, editor del volumen y uno de los organizadores principales de las jornadas. En su artículo habla de “Tadeusz Kantor y la paradoja”, haciendo un análisis de la postura artística de Kantor sobre el trasfondo de los movimientos vanguardistas y teatrales del siglo XX. Sus obras fueron experiencias (Bravo García, 2010e: 103) y Bravo García asevera que Kantor habitaba en una constante paradoja, en la encrucijada entre la vida y la muerte (Bravo García, 2010e: 104). De ahí que traducir sus textos fuera una labor tan compleja⁷².

Finalmente, *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010* se cierra con una breve selección bibliográfica (Bravo García, 2010d: 105)

5.2. 2015 Seminario internacional “100 años de Tadeusz Kantor: el artista y su obra” (Madrid)

En el año 2015 se celebró el centenario de nacimiento de Tadeusz Kantor, con la consiguiente proliferación de homenajes en forma de congresos, jornadas y seminarios. Quiso sumarse a ellos en España la Sección de Lengua y Literatura Polacas del Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General de la Universidad Complutense de Madrid, organizando un Seminario internacional bajo el rótulo de “100 años de Tadeusz Kantor: el artista y su obra”⁷³. Coordinado por la profesora Agnieszka Matyjaszczyk Grenda, el seminario se celebró durante los días 27 y 28 de octubre con la colaboración de la Embajada de la República de Polonia, el Instituto Polaco de Cultura y el ITEM.

Tras una solemne inauguración, en la que junto con la coordinadora del seminario y los representantes de la Universidad Complutense de Madrid intervino el embajador de Polonia, empezaron las conferencias “de los especialistas invitados de Polonia” (Matyjaszczyk Grenda, 2015: 17), cuyas ponencias se hicieron en polaco, con la traducción simultánea al español. El profesor Dariusz Kosiński de la Universidad

⁷² Cfr. Capítulo 3.3. de la presente tesis sobre las traducciones de las partituras de los espectáculos *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole* realizadas por Fernando Bravo García y editadas en Alba Editorial (Barcelona, 2010).

⁷³ <http://www.culturapolaca.es/es,wydarzenia,1104.html>

Jaguelónica de Cracovia fue el encargado de pronunciar la conferencia inaugural, titulada “Ítaca Cracovia. El laberinto de los (no)regresos teatrales de Tadeusz Kantor”⁷⁴. Después, Lech Stangret, el director de la Fundación de Tadeusz Kantor y actor de la compañía Cricot 2, habló de “Los actores del Cricot 2”⁷⁵. Su discurso, como único del primer día del seminario, entró en la publicación posterior en el número especial de la revista *Pygmalion* dedicado a Tadeusz Kantor, que se analizará más adelante.

Małgorzata Paluch-Cybulska y Bogdan Renczyński participaron en el seminario de Madrid como representantes del Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor, la Cricoteka. La ponencia de Paluch-Cybulska, “Kantor: las infantas de Velázquez como reliquias o vírgenes”⁷⁶, se centró en la producción plástica del artista polaco, mientras que Renczyński rememoró con gran emotividad su experiencia personal como joven actor de Cricot 2, titulando su intervención “Kantor: Mi deuda”⁷⁷. La sesión de conferencias se cerró con la proyección del cortometraje de Tom Skipp, *Tadeusz Kantor en el Museo del Prado*⁷⁸, precedida por la presentación del director. Sus intervenciones, sin embargo, no se publicaron en el número monográfico de la revista *Pygmalion*.

El segundo día del seminario se realizó en español y consistió en nueve comunicaciones, de las que seis se recogieron posteriormente en el número 7 de la revista *Pygmalion*. No se publicaron las disertaciones sobre “Kantor y Veronese” de Cristina Bravo, ni la comparación entre “El teatro de T. Kantor y las teorías de W. Benjamin” de Serafina Bermejo, ambas investigadoras de la Universidad Complutense de Madrid. Tampoco la ponencia sobre “La Forma Pura de Tadeusz Kantor” de Jarosław Bielski, actor y director de Réplika Teatro, formó parte de la publicación posterior al seminario, quedando sólo en la memoria de los asistentes.

El resto de las aportaciones al Seminario internacional “100 años de Tadeusz Kantor: el artista y su obra” se convirtió en artículos del apartado llamado Proscenio de

⁷⁴ “Itaka Kraków. Labirynt teatralnych (nie)powrotów Tadeusza Kantora”

⁷⁵ “Aktorzy Cricot 2”

⁷⁶ “Tadeusz Kantor. Infantki Velazqueza jako relikwie lub madonny”. Paluch-Cybulska publicó un artículo bajo el mismo título como capítulo de libro en: Bryś, Marta; Burzyńska, Anna R.; y Fazan, Katarzyna (ed.) (2014).

⁷⁷ “Tadeusz Kantor: mój dług”.

⁷⁸ Cfr. Capítulo 10. de la presente tesis.

la revista *Pygmalion*, que quiso sumarse “a las actividades conmemorativas del primer centenario del nacimiento del artista, escenógrafo, actor, director y teórico del teatro Tadeusz Kantor” (*Pygmalion*, 2015: 9). A modo de presentación de este homenaje el número empieza con el texto de la profesora Agnieszka Matyjaszczyk Grenda. Titulado “El centenario de Tadeusz Kantor”, no sólo presenta la figura del homenajeado, sino que da cuenta de algunos actos organizados con motivo del aniversario de su nacimiento en diferentes países (*Matyjaszczyk Grenda*, 2015: 15-17). Su atención, sin embargo, se centra en España, donde tuvieron lugar dos eventos importantes: Tom Skipp realizó el cortometraje *Tadeusz Kantor en el Museo del Prado*, y los estudiantes del ITEM pudieron participar en los talleres teatrales impartidos por Małgorzata Paluch Cybulska y Bogdan Renczyński. Como coordinadora del seminario de la Universidad Complutense de Madrid, Matyjaszczyk Grenda termina su texto explicando el desarrollo de estas jornadas (*Matyjaszczyk Grenda*, 2015: 17-18).

Ana María Gómez Valencia presentó en el seminario un trabajo sobre “La puesta en escena de la memoria: una eclipse cuyos focos son Kantor y Mayorga”. En su artículo muestra algunos aspectos de la dramaturgia que ambos autores tienen en común, a pesar de las muchas diferencias. El primero de ellos es la tensión constante entre el pasado y el presente, que a menudo se cruzan estableciendo un juego entre la realidad y la ficción (*Gómez Valencia*, 2015: 19-21). Gómez Valencia repara en la superposición de estos planos narrativos y la falta de continuidad en el desarrollo de la acción, lo que permite dejar un espacio para la interpretación por parte del público. La similitud entre Kantor y Mayorga, que reconoció abiertamente su admiración por el artista polaco (*Mayorga*, 2016), reside también en algunos recursos utilizados, como por ejemplo la repetición (*Gómez Valencia*, 2015: 30). Además, en *Hamelin* Juan Mayorga introduce la figura del director que está presente en la escena durante el desarrollo de la acción, marcando el ritmo del espectáculo, tal y como solía hacerlo Kantor (*Gómez Valencia*, 2015: 32-33).

También Julio Vélez Sainz se fija en la huella kantoriana en otros artistas que estudia “La influencia transatlántica de Tadeusz Kantor: Stacy Klein y José Luis Alonso de Santos”⁷⁹. Vélez Sainz comienza su artículo señalando los hitos más importantes en

⁷⁹ El título del artículo, referido aquí, difiere ligeramente del título de la comunicación presentada en el seminario: “Dos calas en la influencia transatlántica de Kantor: José Luis Alonso de Santos y Stacy

el reconocimiento mundial⁸⁰ de Kantor, para pasar enseguida al análisis de los elementos de su teatro en los autores escogidos. Mientras que en caso de Alonso de Santos fue sobre todo la crítica que señaló su parecido con el autor polaco (el uso de los maniqués, la temática de las obras, etc.) (Vélez Sainz, 2015: 99), fue la propia Stacy Klein quien lo declaró abiertamente (Vélez Sainz, 2015: 105). Tadeusz Kantor fue para ella una fuente de inspiración y un gran descubrimiento. Podemos afirmar, por tanto, que a través de la selección de dos creadores teatrales tan distintos entre sí, el objetivo de Vélez Sainz es demostrar que la influencia de Kantor “ha superado barreras idiomáticas, nacionales, étnicas y genéricas” (Vélez Sainz, 2015: 108).

El profesor José Gabriel López Antuñano, en cambio, se centra en la “Incidencia de las artes plásticas y de Witkiewicz en el Teatro Mayor de Kantor”⁸¹. Parte del impacto que tuvo *La clase muerta* en el mundo teatral para desentrañar las claves de su enorme éxito. Señala a este propósito cuatro elementos que conformaron la culminación del teatro de Kantor: sus vivencias personales (López Antuñano, 2015: 39-40), las “artes plásticas” (López Antuñano, 2015: 40-44), los textos dramáticos de Stanisław Ignacy Witkiewicz (López Antuñano, 2015: 44-47) y, por supuesto, la amplia experiencia acumulada antes del estreno del primer espectáculo del Teatro de la Muerte (López Antuñano, 2015: 47-50). Finalmente, López Antuñano apunta las posibles razones de que no exista una escuela de Kantor, que se puede resumir en que los imitadores “han intentado apropiarse de un procedimiento, pero sin tener en cuenta de que debajo de él existía un proceso, el formativo de Kantor” (López Antuñano, 2015: 50).

El texto siguiente, “Cuerpos artificiales en el teatro de Tadeusz Kantor. Hacia una nueva corporalidad escénica”, lo firma Ricardo García Fernández y es un resumen de lo que posteriormente sería su tesis doctoral⁸². En su artículo García Fernández presenta la tipología de las efigies utilizadas en los espectáculos de Kantor: títeres,

Klein”.

⁸⁰ En el artículo de Vélez Sainz aparece una errata: al inicio del texto afirma que el teatro de Kantor “se hizo famoso en Estados Unidos” (2015: 97) “en los primeros 90” (2015: 97), para repetirlo más adelante (Vélez Sainz, 2015: 104). *La clase muerta* se presentó en *La Mama Theatre* de Nueva York por primera vez en 1979, ganando el Premio de la Crítica OBIE. Además, Kantor murió en diciembre de 1990 y la gira póstuma de su compañía Cricot 2 terminó en 1992.

⁸¹ Para la publicación en la revista *Pygmalion*, López Antuñano cambia el título de lo que fue su ponencia: “La plástica y Witkiewicz en las escenificaciones de Kantor”.

⁸² Cfr. Capítulo 6.4. de la presente tesis.

esculturas, bio-objetos, máscaras, maniqués y figuras de cera, presentando una evolución en la que los distintos cuerpos artificiales experimentan cambios. García Fernández subraya el hecho de que la utilización de estos elementos cambiaba la percepción del personaje por parte de los espectadores, influyendo notablemente en la recepción de los espectáculos de Cricot 2.

Cristina González Domínguez, por su parte, narra su experiencia personal de actriz que participó en el espectáculo titulado *Reflejo ilusionado de un amigo*. Fue una adaptación de una obra del siglo XVII a la estética kantoriana, por lo que el discurso de González Domínguez se titula “*Reflejo ilusionado de un amigo. La visión de Lope a través de la óptica de Kantor*”. La autora explica que el proceso de creación llevado a cabo se puede dividir “en siete pilares fundamentales [...]: el espacio, la escenografía, la iluminación, la música, la creación de personajes y su caracterización, la palabra, y, por último, el montaje” (González Domínguez, 2015: 82). Señala también algunas de las dificultades con las que tuvo que lidiar el grupo. Su artículo es una descripción realmente cautivadora de todo el proceso de preparación de un espectáculo de estas características tan particulares.

En el Proscenio del número 7 de la revista *Pygmalion* tuvo cabida también mi propia aportación. En “Kantor en *La infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo”⁸³ hago un escueto análisis de los principios teórico-prácticos de la obra de Kantor que el dramaturgo español utilizó en su texto. En el drama de López Mozo, Kantor es el protagonista que visita a la infanta Margarita Teresa en el Museo del Prado y, posteriormente, la recibe en su estudio de Cracovia. Con su texto, López Mozo quiso rendir homenaje a Kantor y, jugando con varios elementos de su teatro, demostró ser muy buen conocedor de su arte.

Finalmente, como se ha mencionado antes, en la revista *Pygmalion* de 2015 se ha incluido también la conferencia presentada en el Seminario internacional “100 años de Tadeusz Kantor: el artista y su obra” por Lech Stangret. El artículo, traducido del polaco por Bárbara Gill, constituye el apartado llamado Tertulia. En él, con un tono intimista “Stangret [habla] de la forma de trabajo de los actores del Cricot 2, de las relaciones personales, del liderazgo de Kantor” (Matyjaszczyk Grenda, 2015: 17), como

⁸³ Cfr. Capítulo 8. de la presente tesis.

un miembro de la compañía Cricot 2. Señala, además, la importancia del legado del director polaco en la actualidad, que sigue influyendo en los trabajos teatrales de varios artistas.

Los congresos sobre Kantor en España

Las jornadas realizadas en Barcelona en abril de 2010, siendo el primer congreso sobre Kantor en España, constituyeron un sentido homenaje para el artista polaco. Durante tres días los conferenciantes compartieron los resultados de sus respectivas investigaciones sobre el arte de Kantor, incorporando a menudo su experiencia personal con el artista polaco. La ocasión brindada por la publicación de dos volúmenes de textos kantorianos por la Editorial Alba permitió establecer un encuentro de especialistas que trataron varios aspectos de la vida y creación de Kantor. Veinte años después de su muerte, en las fechas que rondaban el aniversario de su nacimiento en abril de 1915, por primera vez en España se organizó un congreso dedicado a la figura de Tadeusz Kantor, abriendo nuevos caminos de investigación.

El seminario internacional organizado en la Universidad Complutense de Madrid en octubre de 2015, por otro lado, fue la única conmemoración académica de Tadeusz Kantor en el centenario de su nacimiento. Dos días de conferencias y comunicaciones facilitaron el encuentro entre los conocidos especialistas y los investigadores del arte de Kantor, convirtiéndose en un espacio de intercambio de experiencias e ideas. La publicación posterior al seminario dentro de la revista *Pygmalion* permitió conservar varias de las ponencias, dejando huella de la celebración de dicho homenaje.

6. Publicaciones dedicadas a Tadeusz Kantor en España

6.1. Monografías

A pesar del reconocimiento mundial del que gozó Tadeusz Kantor y la aclamación de sus espectáculos del Teatro de la Muerte tanto en España como en los países hispanohablantes, aparecieron tan sólo dos monografías dedicadas a su teatro, ambas publicadas por Marcos Rosenzvaig en la editorial Leviatán de Buenos Aires (Argentina).

La primera de ellas salió en 1995 bajo el título *El teatro de Tadeusz Kantor. El uno y el otro*, y la segunda, que fue una edición del mismo ensayo, aunque considerablemente ampliada, se publicó en 2008 como *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*. Dado que en realidad son un solo libro, a continuación se hará un análisis conjunto, señalando las diferencias entre estas dos versiones.

En el capítulo que abre la segunda monografía, y que no está en *El teatro de Tadeusz Kantor*, Rosenzvaig hace un breve recorrido por las poéticas teatrales del siglo XX, fuertemente relacionadas con el surgimiento de la figura del director de escena. En este vasto panorama, el autor sitúa a Tadeusz Kantor como el más grande de los artistas de teatro (Rosenzvaig, 2013: 9-10). Tras esta contextualización general, y desde las primeras líneas del segundo capítulo, que en cambio abrían la publicación del año 1995, declara que para conocer la obra de Tadeusz Kantor se fue a Cracovia, con la intención de indagar “por qué de Polonia surge un teatro radicalmente distinto del de toda Europa” (Rosenzvaig, 2008: 13). En pocos párrafos esboza la historia de la ciudad en la que desarrollaron su obra tres grandes artistas de teatro polaco: Kantor, Szajna y Grotowski; combinando sus impresiones muy personales con observaciones sobre la creación de cada uno de ellos. Para acercar más la figura de Kantor, Rosenzvaig presenta también los “Aspectos de su vida que ilustran su obra” y las “Influencias literarias” de Bruno Schulz, Stanisław Ignacy Witkiewicz y Witold Gombrowicz. Son

dos apartados que en la primera versión de la monografía constituían capítulos separados y que forman parte del segundo capítulo de la publicación de 2008.

El tercer capítulo de *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte* se compone de tres apartados: “El actor”, “La paradoja del comediante” y “Los personajes”. Entre el primero y tercero, que habían sido independientes en la publicación original, se intercala uno adicional. Los tres en su conjunto presentan la técnica actoral de los miembros de Cricot 2, con la utilización simultánea de maniqués o figuras de cera, que no sólo actuaban junto con los actores, sino que se convirtieron en su modelo (Kantor, 2005a: 17-18). Rosenzvaig concluye que “la imagen mitológica del actor, según Kantor, es la del comediante de feria, la de los juglares, [...] un ser tan abominado como amado” (Rosenzvaig, 1995: 28).

Pero los maniqués son tan importantes en el creador del Teatro de la Muerte que Rosenzvaig les dedica un capítulo completo, que en la versión del año 2008 aparece ampliada con los apartados sobre “La ilusión”, “El teatro y la magia de escondernos” y, finalmente, “El teatro [como] un paraíso, un reposo de las diversas artes”. En este bloque se habla del maniquí, que “es un objeto provocativo, irónico, una burla despiadada del hombre” que “se asemeja a la muerte a través de la ausencia del alma” (Rosenzvaig, 2008: 49). Rosenzvaig repara además en el hecho de que la compañía Cricot 2 se componía de actores provenientes de diferentes ámbitos, que trabajaron juntos “entre veinte y treinta y cinco años” (Rosenzvaig, 2008: 55).

Otro elemento característico del arte de Kantor fue la realización de los embalajes, tanto en la pintura como en el teatro. En este corto capítulo, aunque Rosenzvaig mencione *Una popular exhibición* (1963) y *Paraguas embalajes* (1964), el crítico se centra en la producción teatral en la que aparece este recurso, basada en la idea del *happening*, i.e. *La gallina acuática*. El sexto bloque, totalmente nuevo en *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte* con respecto a la primera versión de la monografía, separa el capítulo sobre “El embalaje” y el que trata sobre “La muerte en el teatro de Tadeusz Kantor”. Esta parte adicional aporta información relevante sobre el objetivo de Tadeusz Kantor de quitar el realismo del escenario para darle paso a la realidad (Rosenzvaig, 2008: 65-67) y la utilización de la música en sus espectáculos (Rosenzvaig, 2008: 72-74).

Los tres capítulos siguientes: “Los espejos”, “El espacio” y “Los objetos”, se corresponden plenamente en ambos libros. Rosenzvaig adopta en ellos una mirada metafórica que le permite presentar el teatro de Kantor como un mundo que se desarrolla detrás del espejo. Esa realidad alternativa le permitió al autor polaco “ser la memoria de los hombres y de los lugares” (Rosenzvaig, 2008: 77) a través de los montajes llevado a cabo en espacios alejados de los teatros tradicionales (Rosenzvaig, 1995: 55-56).

La grandeza de Kantor estriba en la capacidad de generar distintas dimensiones, espacios que funcionan más allá del tiempo. Sólo en *Ya nunca volveré*, Kantor invade el espacio ilusorio, abrazando al otro (su imagen convertida en maniquí) vestido de negro como para presenciar su funeral o asistir a sus bodas. / Toda una síntesis filosófica, pictórica y musical llevada a un teatro puro, donde las distintas dimensiones generan un impacto emocional difícil de ser olvidado. (Rosenzvaig, 2013: 92)

El capítulo siguiente, titulado en *El teatro de Tadeusz Kantor* “Los efectos”, que en *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte* forma parte el undécimo bloque compuesto de dos apartados: “La máquina kantoriana” y “Los efectos”, sigue en esa línea de explicar cómo construía Kantor sus espectáculos. Rosenzvaig repara en la riqueza de los significados creados a través de una sola imagen (Rosenzvaig, 2008: 101) en el complejo entramado que constituía cada espectáculo de *Cricot 2*. Subraya también que esa “imagen imposible” (Rosenzvaig, 2008: 104) se repetía en el escenario una y otra vez, en cada sesión del Teatro de la Muerte.

Como es sabido, Kantor-director se nutría del Kantor-pintor, buen conocedor de las corrientes pictóricas, que admitía la influencia de los polacos Malczewski y Grottger, pero también de Magritte, como señala Rosenzvaig en el capítulo dedicado a las “Fuentes pictóricas”. En la versión ampliada de la monografía aparecen dos apartados adicionales, “Kantor en España” y “Kantor y la pintura española. Velásquez⁸⁴ – Goya – Dalí”, que de conformidad con sus títulos podrían ser muy interesantes para el propósito de la presente tesis. Sin embargo, aparte de las referencias a los cuadros inspirados en la pintura de Diego Velázquez y Francisco de Goya, y un párrafo dedicado

⁸⁴ Así en el texto.

al montaje de *Don Quijote* de Massenet en el que participó Kantor en calidad de escenógrafo, no añaden nada más al estado de la cuestión (Tejeda y Musiał, 2002; Skipp, 1997b). De hecho, el título del sub-capítulo “Kantor en España” resulta muy confuso, dado que ni siquiera menciona la presencia del artista polaco en la Península Ibérica, sino que, al revés, se centra en la influencia española en su arte plástica.

A lo que en la primera monografía fue un capítulo muy genérico sobre la utilización de “El texto”, en el que la referencia a Kantor se limitó a su desinterés de “ser fiel al autor” (Rosenzvaig, 1995: 72), en la versión posterior fue añadido un apartado titulado “Ser director y actor al mismo tiempo”. En este bloque Rosenzvaig parte de la idea kantoriana para hablar de su propia puesta en escena de un texto también de su autoría: *Regreso a casa*. Es la premonición de lo que se va a ampliar en los siguientes bloques del libro *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*, que no aparecen en la publicación de 1995: una interpretación muy personal de Rosenzvaig que a raíz de hacer un análisis comparativo con autores como Antonin Artaud, Henri Bergson, Martin Heidegger o Jerzy Grotowski presenta también su propia poética teatral. En su discurso se aleja mucho de su objeto de estudio que es Tadeusz Kantor para narrar sus propias experiencias como director de escena y profesor de teatro (Rosenzvaig, 2008: 137-154).

Pero en la parte final de la monografía Rosenzvaig vuelve a centrarse en la figura de Kantor: los dos últimos bloques reproducen los cuatro últimos capítulos de la primera versión de la monografía. Además, se presentan en ellos (de forma bastante sencilla y escueta) todos los espectáculos del Teatro de la Muerte. Su desarrollo es dispar, ya que mientras para *La clase muerta*, *Wielopole*, *Wielopole*, *Jamás volveré aquí*⁸⁵ y *Hoy es mi cumpleaños* se hace una descripción del montaje junto con alguna anécdota relacionada con cada uno de ellos, se incluye la transcripción completa de las escenas de *Que revienten los artistas*. Finalmente, ambos libros se cierran con el llamado “Epílogo” que contiene dos entrevistas realizadas por Rosenzvaig con Andrzej Welmiński⁸⁶ y los gemelos Janicki. En la versión posterior aparecen ligeros cambios en

⁸⁵ Para el espectáculo estrenado en 1988, *Nigdy tu już nie powrócę*, Rosenzvaig emplea el título de *Ya nunca volveré*. Con el objetivo de homogeneizar la presente tesis utilizamos el rótulo de *Jamás volveré aquí*.

⁸⁶ En ambas monografías hay una errata en el título de la entrevista, “Charla con Adrzej Weminski”, cuando debería ser “Charla con Andrzej Welmiński”.

la formulación de algunas preguntas, pero sustancialmente son los mismos textos. Tampoco se aprecian modificaciones relevantes en la “Cronología”, que abarca desde el año 1961, cuando se estrenó *La casa de campo* de Witkiewicz, hasta el año 1991, cuando tuvo lugar la “extensa gira del Cricot 2 con la última obra de T. Kantor, *Hoy es mi cumpleaños*” (Rosenzvaig, 2008: 211).

La(s) única(s) monografía(s) sobre Tadeusz Kantor en español

Las dos monografías de Marcos Rosenzvaig tienen el indudable valor de ser las primeras publicaciones dedicadas a Tadeusz Kantor en español. En la presentación de *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte* (2008) Rosenzvaig afirma que es un obra “para los que vieron a Kantor y quieren ahondar su poética teatral, y para aquellos que jamás tuvieron la fortuna de asistir a uno de sus espectáculos, pero que se han conmovido con sus videos o llegaron a él a raíz de sus libros” (Rosenzvaig, 2008: contraportada). El libro – tanto en su primera versión como en la edición ampliada – parece estar dirigido a todos los públicos, tanto profesionales como aficionados al teatro, y está escrito con un lenguaje muy coloquial, que a veces roza el tono intimista o poético. Desgraciadamente, está lleno de imprecisiones y erratas, que en ocasiones inducen a graves errores (por ejemplo, se indica Cracovia como la ciudad natal de Kantor; se señala la fecha de la muerte de Kantor en 1992, mientras que el director ha fallecido en 1990; o en caso de *Wielopole, Wielopole* se habla del “padre Adas”, cuando el personaje de “Adaś” era distinto del de “padre Marian”). En cuanto a la precisión, el mayor problema presentan los nombres polacos, curiosamente también los de los actores de Cricot 2, que aparecen de forma incorrecta o incluso con variaciones (por ejemplo, “Rischlicky” por “Rychlicki”; “Shultz” o “Schultz” por “Schulz”; “Weminsky” o “Weminski” o “Neminski” por “Welmiński”). Estas inexactitudes restan seriedad al trabajo de Rosenzvaig que tampoco mantiene el rigor investigador al no incluir las referencias exactas de las múltiples citas introducidas en su texto. Aunque debemos reconocer como una importante mejora con respecto a *El teatro de Tadeusz Kantor* la inclusión de una bibliografía básica (Rosenzvaig, 2008: 213-215).

Desgraciadamente, pese a que en 2008 Rosenzvaig amplíe su estudio sobre el artista polaco con reflexiones acerca del arte teatral en general, no consigue anular la impresión de superficialidad que deja el primer libro. El autor argentino pretende tocar todos los temas importantes en para el teatro de Kantor – el espacio, los personajes, los objetos, etc. –, sin embargo no profundiza en ninguno de estos aspectos, quedándose en los tópicos ampliamente referidos por otros autores en forma de artículos o ensayos dispersos en otras publicaciones. En vez de investigar a fondo, Rosenzvaig salta de un tema a otro, cambia de registros utilizados y deja varias ideas inacabadas, como si fueran unas notas al margen, lo que contribuye a la incoherencia general de ambas monografías: los párrafos que conforman varios capítulos aparecen yuxtapuestos, careciendo de una conexión lógica que permitiría seguir mejor el discurso propuesto. En conclusión, aunque la intención de acercar la figura y la obra de Tadeusz Kantor en su totalidad es digna de reconocimiento, debido a los fallos señalados puede producir confusión en el lector.

6.2. Artículos

En este apartado se describen brevemente los artículos sobre la figura y la obra de Tadeusz Kantor publicados en varios medios, que no están directamente relacionados con los espectáculos presentados en España⁸⁷ y no han surgido a raíz de ninguna de las jornadas dedicadas a Kantor en España⁸⁸.

Empezaremos por el artículo de María José Sánchez Montes titulado “Tadeusz Kantor in Spain” que fue la inspiración para la presente tesis. Su publicación en el volumen *Tadeusz Kantor’s Memory: Other pasts, other futures* coordinado por Michal Kobialka⁸⁹ y Natalia Zarzecka⁹⁰ en la serie de “Polish Theatre Perspectives” en 2015 coincide con las celebraciones mundiales del centenario de nacimiento de Tadeusz Kantor, sin embargo pudimos consultarlo mucho antes, cuando todavía estaba en prensa.

⁸⁷ Cfr. Capítulo 1. de la presente tesis.

⁸⁸ Cfr. Capítulo 5. de la presente tesis.

⁸⁹ Michal Kobialka es profesor en la Universidad de Minnesota (EE.UU.), especialista en Tadeusz Kantor y traductor de sus textos al inglés.

⁹⁰ Natalia Zarzecka es directora del Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor – Cricoteka.

En este ensayo historiográfico, Sánchez Montes esboza el contexto del teatro español durante la posguerra, la dictadura de Franco y el período de la Transición, argumentando que después de la guerra civil y hasta 1975 España estuvo bastante aislada de todos los movimientos innovadores en teatro, surgidos en diferentes puntos de Europa y del mundo. No obstante ello, en los años sesenta y setenta del siglo XX, algunos dramaturgos y grupos de teatro españoles lograron entrar en contacto con las creaciones de artistas de la talla de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook o Eugenio Barba (Sánchez Montes, 2015), lo que se tradujo en la proliferación de textos y montajes que rompieron con la estética burguesa y naturalista predominante. En cuanto a la presencia de Tadeusz Kantor en España, Sánchez Montes la caracteriza como ocasional y discontinua, pero subraya que a pesar de ello tuvo un impacto importante en varios dramaturgos españoles. Entre ellos resalta a José Luis Alonso de Santos y su *Álbum familiar* (1981) y a Jerónimo López Mozo con *La infanta de Velázquez* (2006), así como el trabajo escénico de la compañía La Zaranda y Marta Carrasco. María José Sánchez Montes da algunas pinceladas sobre la obra de cada uno de los autores escogidos para mostrar su relación con el arte de Tadeusz Kantor.

Con el objetivo de homenajear a Kantor en su centenario se publicaron otros tres artículos. En abril de 2015, en la *Revista de Occidente* apareció el texto de César Antonio Molina titulado “Tadeusz Kantor y España”. Con un tono muy personal, Molina describe los últimos años de vida de Kantor, reconstruyendo su propio recorrido por los lugares de Cracovia relacionados con el fundador de Cricot 2, desde su estudio (Molina, 2015: 51-53) hasta el cementerio donde está enterrado (Molina, 2015: 61). Al final le dedica un poema titulado “Calle Sienna número siete quinto piso” (Molina, 2015: 62-63). También en abril de 2015, en la sección “Ricordando” de la revista *Impossibilia* la autora de la presente tesis publicó un breve artículo en el trató la figura de “Tadeusz Kantor en el centenario de su nacimiento”. Finalmente, el reconocido crítico teatral, Juan Ignacio García Garzón, esbozó la silueta del “uno de los más originales, inquietantes, desoladores y certeros creadores teatrales del siglo XX” (García Garzón, 2015: 26). Su artículo titulado “El siglo de Tadeusz Kantor” su incluyó en las páginas del suplemento *Cultural* del diario *ABC*, y ofrecía al público más generalizado

que los lectores de revistas de literatura unas pinceladas sobre la genialidad del artista polaco en el centenario de su nacimiento.

Otro texto de tintes claramente divulgativos apareció en la revista *Quimera* en 2002, de la mano del crítico literario Fernando Valls, en el que se describe la figura de Tadeusz Kantor, haciendo hincapié en su formación en la Escuela de Bellas Arte y la creación teatral con la compañía Cricot 2. Valls señala que el artista polaco rechazaba de forma radical el naturalismo, a la vez que superaba los postulados de Von Kleist y Edward Gordon Craig, utilizando el maniquí junto con el actor vivo en el escenario (Valls, 2002: 49). La mayor parte del artículo titulado “Tadeusz Kantor alrededor de sí mismo” se centra en el Teatro de la Muerte, mencionando a los artistas polacos de los que Kantor “se declara[ba] descendiente”, precisamente S.I. Witkiewicz y Bruno Schulz, pero también Zbigniew Uniłowski, mucho menos conocido fuera de Polonia. El crítico literario repara en la recepción muy positiva que el teatro de Kantor tuvo en España: “pocos autores y pocos espectáculos en estas últimas décadas han causado el impacto y la emoción que dejaron ante nosotros los primeros montajes de Kantor”, afirma (Valls, 2002: 50). Tras un breve análisis de los cinco espectáculos presentados en los escenarios españoles, Valls concluye que el Teatro de la Muerte “es siempre catártico y su representación, que parte de lo estrictamente teatral para desembocar en el texto, tiene como resultado la creación de tensión y emociones” (Valls, 2002: 51). E indica que los que “quizá mejor lo hayan entendido” (Valls, 2002: 50) fueran los miembros de la compañía La Zaranda. En cuanto al inicio del reconocimiento mundial de Kantor Valls lo fecha en 1966, cuando en Alemania se presentó *La casa de campo* de S.I. Witkiewicz, así como repara en la concesión del Premio Internacional de Teatro *Luigi Pirandello* que el director polaco recibió en 1990 (Valls, 2002: 49). Es evidente que Valls es un gran admirador del teatro de Kantor que “buscó en el pasado el sentido del presente” (Valls, 2002: 52), demostrando que “en Polonia, es decir, en Ninguna Parte, podía estar el mundo entero” (Valls, 2002: 53).

Un intento de reinterpretación del arte de Kantor encontramos en el artículo de Natalia Izquierdo López. En “Tadeusz Kantor: el francotirador del teatro. Una poética de ínfimo rango o el aura de lo desechado”, recogido en la revista *ERAS: European Review of Artistic Studies* en 2013, Izquierdo López hace una pequeña presentación de Kantor,

señalando las etapas de su creación. Subraya que a pesar de los continuos cambios en su planteamiento, su trabajo fue muy coherente en su conjunto. Pero lo que destaca en este ensayo es la intensidad con la que Izquierdo López insiste en la necesidad de una lectura crítica de los textos teóricos del artista polaco, argumentando que hasta ahora se han hecho sobre todo glosas, y subraya la importancia de tener en cuenta el contexto en el que surgieron sus creaciones (Izquierdo López, 2013: 18). En su artículo, Izquierdo López trata de desentrañar los motivos por los que Kantor llamó su teatro la “barraca de feria” y busca los orígenes de la realidad del ínfimo rango en la procedencia del artista de un humilde entorno de un pequeño pueblo (Izquierdo López, 2013: 19). Al mismo tiempo presenta a Kantor como un creador que adelantó su época, comparando sus montajes y su teoría con la de Deleuze y de Barthes (Izquierdo López, 2013: 26). Además, Izquierdo López equipara el pensamiento teórico de Kantor con filósofos como Walter Benjamin o Theodor Adorno, y lo interpreta de forma muy innovadora. El ensayo de Izquierdo López es una apuesta práctica por una reinterpretación del teatro de Kantor que, según sus palabras, quiso “despertar sobre las tablas un sentimiento metafísico capaz de poner al hombre nuevamente en contacto con su trémulo interior perdido” (Izquierdo López, 2013: 20). En sus espectáculos, el artista polaco remitía siempre al pasado, ya irrecuperable, “a una sensación de vacío y de pérdida que quedaron patentes sobre la escena” (Izquierdo López, 2013: 38). La autora concluye diciendo que el pensamiento de Kantor, en oposición a las atrocidades del mundo o a las posturas oportunistas, “sigue siendo hoy en día un referente” (Izquierdo López, 2013: 39). .

Otro enfoque adopta Araceli Mariel Arreche que es la encargada de escribir un capítulo sobre Kantor para el segundo tomo de la serie titulada *Historia del actor*, subtulado *Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, bajo la coordinación de Jorge Dubatti, reconocido crítico e historiador del teatro argentino. El ensayo de Arreche se titula “Cuerpo-manifiesto. Notas a propósito del actor en el teatro de Tadeusz Kantor” (Arreche, 2009: 369-384), y en él la autora adscribe a Kantor al teatro posdramático. Para argumentar esta vinculación, la autora subraya que ya desde el Teatro Clandestino⁹¹ Kantor tenía muy clara la idea de la autonomía del teatro como espectáculo frente al

⁹¹ Cfr. Capítulo dedicado a “La obra de Tadeusz Kantor” de la presente tesis.

texto dramático. En cuanto a la labor de dirección, Arreche mantiene que el método de trabajo de Kantor consistió en “sostener la intuición del propio actor, reconocer qué hay de distinto en cada uno de ellos para potenciarlo [...] de tal forma que el espectador con solo verlos reconozca un *personaje característico*” (Arreche, 2009: 371-372). En todo trabajo actoral es muy importante no representar, sino simplemente estar en el escenario: “Un actor es presencia física y psíquica *en presente* ante un espectador”, afirma Arreche (2009: 373). Para sustentar su tesis sobre la percepción de la realidad del actor por parte del público, se apoya en las palabras de Edgar Ceballos, una autoridad en el mundo de los estudios teatrales, sobre la fuerte relación que se crea a través del sentimiento de pertenencia y reconocimiento entre los actores y los espectadores (Arreche, 2009: 374). La argumentación de Arreche sigue el desarrollo cronológico de las etapas de la obra de Kantor, incluyendo el procedimiento del *emballage* o la relación del personaje con un objeto pobre y gastado, del ínfimo rango. Porque igual que los demás elementos, también “el cuerpo del actor es, para Kantor, un *objeto hallado*” (Arreche, 2009: 376). Su marcado carácter mecánico lleva a emparentarlo con los procedimientos utilizados por Meyerhold, que fue uno de los creadores que más influyeron en la concepción del teatro de Kantor. El recorrido por el método actoral de Kantor que propone Arreche en su análisis del “Cuerpo-manifiesto” no estaría completo sin el estudio de los espectáculos del Teatro de la Muerte. En esta última etapa de creación kantoriana, Arreche se centra en “la repetición que vuelve mecánico el gesto y lo transforma en juego” (Arreche, 2009: 377). En estos montajes el actor “ocupa el espacio vacío entre el hombre y el maniquí” (Arreche, 2009: 377), que se convierte en “el modelo del actor vivo” (Miklaszewski, 1992: 40). A través de la muerte o la ausencia de vida, y mediante la repetición de los gestos y palabras, los actores de Cricot 2 aparecían en escena como un elemento más del complejo entramado que constituye el teatro de Kantor. Arreche termina su artículo con una larga cita procedente del manifiesto del *Teatro happening* sobre “La condición del actor” (Arreche, 2009: 382-383), en la que Kantor describe al actor como “un retrato desnudo del hombre, [...] errabundo eterno, sin lugar en el mundo” que lucha “contra la intolerancia de un mundo indiferente” (Arreche, 2009: 382-383; Kantor, 1984: 175-176).

Otro texto que estudia la práctica teatral de Kantor es el artículo de Luis Fernando de Julián, cuyo objetivo principal, según declara, es “acercar la figura de Tadeusz Kantor al titiritero” (Julián, 2009: 50). En su ensayo titulado “Tadeusz Kantor y el objeto muerto”, parte del primer montaje absoluto de Kantor, *La muerte de Tintagiles* (1938)⁹², que fue retomado por el artista polaco en 1987 en el *cricotage* titulado *La Máquina de Amor y de la Muerte*. Julián se centra en la utilización del objeto en el teatro kantoriano y su larga trayectoria a través de todas las etapas de creación de Kantor. En su artículo define el objeto y su función en el espacio teatral apoyándose en las teorías de Anne Übersfeld y Patrice Pavis, y afirma: “El objeto que media entre el actor y el entorno, concreta la localización, relación y significado del espacio a través de su manipulación y presencia” (Julián, 2009: 53). Más adelante señala las dos maneras en que un objeto puede entrar en relación con el actor: o como un personaje en sí o como modelo para el actor vivo (Julián, 2009: 53-54). En su texto presenta una propuesta de clasificación del uso de objetos en el teatro de Kantor. Y para apoyar su división en los *ready made*, el objeto pobre, las máquinas, el bio-objeto o, finalmente, los maniqués, Julián se sirve de amplias citas de los textos teóricos del artista polaco. De forma esquemática pero muy clara, el autor del artículo acerca las cinco categorías de objetos utilizados por Kantor al público lector especializado de la revista *Fantoche*.

El tema del maniquí en los espectáculos de Kantor es el objeto de estudio de Rocco Mangieri y Francisco Vicente Gómez, que publicaron su artículo titulado “Marionetas y maniqués en el teatro contemporáneo. Tadeusz Kantor: Demiurgos menores y ceremonias personales” en el volumen coordinado por Francisco Torres Monreal sobre *El teatro y lo sagrado: desde M. de Ghelderode a F. Arrabal* y publicado en 2000. Al inicio de su texto, los autores hacen una introducción filosófica sobre la desaparición de lo sagrado en el “espacio de experimentación de las arte de la modernidad y la postmodernidad” (Mangieri y Vicente Gómez, 2000: 129). Al concepto de lo sagrado absoluto se contraponen las ceremonias o ritos privados, cuyo ejemplo sería los *happenings* y *performances* de Tadeusz Kantor (Mangieri y Vicente Gómez, 2000: 133-135). La expresión de “ese otro sagrado”, según Mangieri y Vicente Gómez, se materializa a través del uso de los objetos como “la máscara, la marioneta, el muñeco

⁹² Cfr. Capítulo dedicado a “La obra de Tadeusz Kantor” de la presente tesis.

inanimado, el maniquí” (Mangieri y Vicente Gómez, 2000: 135). Lo que une lo sagrado con el teatro son los rituales. En sus espectáculos, Kantor explora “la concreción material del mundo entre los pliegues fenoménicos de los objetos y de las cosas” (Mangieri y Vicente Gómez, 2000: 140) a través de su presencia continua en el escenario, lo que los autores denominan como acción de un “demiurgo menor”. En este artículo la figura de Tadeusz Kantor es tan sólo un ejemplo o un pretexto para Mangieri y Vicente Gómez para sustentar su tesis sobre la presencia de lo sagrado en el teatro contemporáneo. Mantienen que sus manifestaciones se materializan en la frontera entre “el actor y su máscara, entre la vida y la muerte” (Mangieri y Vicente Gómez, 2000: 147). Y el uso de los maniqués o muñecos que focalizan la atención del público en el signo teatral lo avala.

Una perspectiva muy diferente adopta Juan Mayorga. Su artículo sobre “El teatro de la memoria de Tadeusz Kantor” se recoge en la rica recopilación de sus ensayos publicada bajo el título de *Elipses* en el año 2016, pero originariamente fue una ponencia presentada en el Seminario sobre “La Filosofía después del Holocausto”, organizado en el Instituto de Filosofía del CSIC en Madrid en noviembre de 2011 (Mayorga, 2016: 247). Para hablar de la memoria en el Teatro de la Muerte kantoriano, Mayorga parte del *Pequeño manifiesto* y el descubrimiento que supuso para Kantor la “conciencia de la misteriosa fuerza del recuerdo” (Mayorga, 2016: 244). Fue un punto de inflexión en la obra del artista polaco que empezó a explorar las posibilidades de presentar el recuerdo en la escena, lo que consiguió en dos espectáculos, quizás los más emblemáticos, *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole*. Ambos fueron construidos en base a los recuerdos, un tema que Mayorga califica de “herético y blasfemo” (Mayorga, 2016: 245) en los tiempos del triunfo de la razón. El ensayo está construido alrededor de cuatro puntos fundamentales en los que el dramaturgo español expone las estrategias de Kantor de hacer teatro con su propia memoria, que “es inevitablemente un encuentro con la muerte” (Mayorga, 2016: 243). Señala la diferencia de los procedimientos utilizados por el director de Cricot 2 frente a los clásicos, como Esquilo o Aristóteles, dado que en el Teatro de la Muerte no existe una narración de la memoria, sino que ésta se materializa directamente en el teatro. Los recuerdos personales de Kantor, que los evoca dando paso a los actores y marcando los movimientos desde el mismo escenario,

emocionan a los espectadores que se convierten en portadores de ese testimonio. Pero la intrahistoria de Kantor es, a la vez, universal. Y aunque en estos espectáculos “no se ofrece una representación de la Shoah” (Mayorga, 2016: 246), algunos fragmentos de *Wielopole, Wielopole* pueden interpretarse como la memoria del exterminio judío, *i.e.* “de un mundo que la Shoah arrancó de cuajo: el de las comunidades del Este de Europa en que judíos y cristianos convivían” (Mayorga, 2016: 246). Para Mayorga Tadeusz Kantor fue “una figura fundamental del teatro europeo del siglo XX” (Mayorga, 2016: 243).

Otro texto que surgió como ponencia de congreso es el artículo de Fernando Bravo García, “Traducir la paradoja: el teatro vanguardista de Tadeusz Kantor”, que se publicó en el año 2013 en las actas de las XII Jornadas hispano-rusas organizadas en Granada dos años antes. En su aportación del volumen coordinado por Guadalupe Soriano Barabino y Enrique F. Quero Gervilla, *Traducir literatura*, Bravo García mantiene que la paradoja es el eje central del teatro de Kantor. Y como en la introducción a la edición española de las partituras de *La clase muerta y Wielopole, Wielopole*⁹³, señala la dificultad de traducir los textos del artista polaco porque “la paradoja puede decir aquello que desea sin que formalmente lo parezca, pero que resulta evidente para todo el público” (Bravo García, 2013: 65).

Como hemos podido apreciar en este breve recorrido por los artículos dedicados a la figura y al arte de Tadeusz Kantor, todos ellos se publicaron en el siglo XXI, con una distancia de al menos de diez años desde la muerte del artista. Casi todos dibujan la silueta del director de escena, señalando los momentos más importantes de su desarrollo como creador de teatro. Su carácter divulgativo tiene como finalidad acercar a Tadeusz Kantor al público más amplio, y sus autores, con la excepción de Izquierdo López, no se aventuran a cambiar la interpretación de las teorías sobre el arte kantoriano que están muy influenciadas por el propio artista y ampliamente aceptadas entre los críticos e investigadores.

⁹³ Cfr. Capítulo 3.4. de la presente tesis.

6.3. Otras noticias

Durante la búsqueda de material relacionado con la presencia y recepción de Tadeusz Kantor en España, han aparecido varias noticias que no estaban directamente relacionadas con los espectáculos presentados en los escenarios españoles o con las exposiciones de las obras plásticas de Kantor. Estas notas de prensa demuestran el interés que despertaba el artista polaco entre los críticos teatrales y periodistas relacionados con los grandes diarios de España.

Uno de los primeros ejemplos de este seguimiento exhaustivo al que estaba expuesto Kantor es la noticia publicada en el *ABC* en marzo de 1982 sobre la residencia temporal de Kantor en París (Pérez Coterillo, 1982a: 58). El momentáneo exilio del artista polaco se debió, en palabras del periodista, a “que el golpe militar del pasado mes de diciembre [de 1981] instaurara el estado de guerra en su país” (Pérez Coterillo, 1982a: 58). Pérez Coterillo subraya que Kantor “no ocultó durante los últimos tiempos su profunda simpatía por las transformaciones operadas en Polonia bajo la iniciativa de los sindicatos de Solidaridad” y añade que “sólo su reconocimiento internacional consiguió un cierto estatus de tolerancia en su país, así como mantener su local propio en la ciudad de Cracovia” (Pérez Coterillo, 1982a: 58). No olvidemos que por problemas políticos y la subsiguiente censura en el arte, la visita de *La clase muerta* programada en el Centro Dramático Nacional de Madrid para otoño de 1982 tuvo que ser pospuesta⁹⁴. En la misma noticia Pérez Coterillo informa a los lectores sobre la “solidaridad moral y económica” de los grupos de teatro españoles con los polacos, “algunos de ellos, como el Teatro Laboratorio de Grotowski, la Akademia Ruchu o el Osrodek Gardzienice han realizado importantes aportaciones al movimiento teatral europeo” (Pérez Coterillo, 1982a: 58).

En agosto de 1986, en las páginas de *La Vanguardia*, se publicó un aviso sobre la nueva edición del Memorial de Regàs, un ciclo de teatro organizado en Barcelona. Santiago Fondevila indicaba que se presentarían “siete espectáculos, cuatro españoles y tres extranjeros” (Fondevila, 1986a: 21), incluido el largo montaje de Ariane Mnouchkine, a la vez que señalaba la ausencia de Tadeusz Kantor. Es un hecho

⁹⁴ Cfr. Capítulo 1.2. de la presente tesis.

llamativo que el nombre del director polaco aparezca en la entradilla de una noticia sobre unas jornadas teatrales en los que no participaría.

Aún más curiosa parece la inclusión de Kantor en el texto titulado “El resplandor de Víznar”, que fue publicado en *ABC* el 26 de agosto de 1989, y en el que Miguel García-Posada habla de Federico García Lorca y “la todopoderosa comparecencia del poeta en la cultura española” (García-Posada, 1989: 3), incluidos dos estrenos de sus obras dramáticas. El periodista vincula el teatro de Lorca, sobre todo *El Público*, con la vanguardia escénica occidental y afirma que “las últimas piezas de Tadeusz Kantor”, a su juicio, “no son neutrales al influjo del texto lorquiano” (García-Posada, 1989: 3). Una interpretación sorprendente que demuestra que Kantor estaba bastante presente en el imaginario cultural español de los años ochenta del siglo XX.

Joan-Anton Benach, el crítico de *La Vanguardia* que se especializó en las reseñas del teatro de Kantor, desde Aviñón quiso dar noticia del sorprendente estreno de un “montaje fruto de un *stage* con actores de treinta países” (Benach, 1990a: 32) que preparó Kantor en la ciudad francesa. “La Chapelle des Pénitents Blancs se llenó hasta reventar para asistir a ese ejercicio que Tadeusz Kantor titula *Ô Douce Nuit*, como el título de la más célebre tonada navideña” (Benach, 1990a: 32). Fue un *cricotage*, un pequeño espectáculo preparado con un grupo de jóvenes actores internacionales presentado sólo cuatro veces en julio de 1990 en Aviñón (Pleśniarowicz, 2005d: 447), cuya descripción Kantor incluyó posteriormente entre sus textos teóricos (Kantor, 2005c: 169-190). Benach, que tuvo la ocasión de ver este montaje afirma: “Con veinte minutos más –el ejercicio dura apenas cincuenta– habría aquí un espectáculo completo y detonante con momentos de gran belleza” (Benach, 1990a: 32) y recalca la buena recepción por parte del público que “ovacionó a los alumnos aplicados [...] y no paró hasta que Kantor, emocionado, salió a saludar” (Benach, 1990a: 32).

La siguiente noticia sobre Kantor llegó a los lectores españoles desde Polonia, con un llamativo y triste titular que rezaba: “El director polaco Tadeusz Kantor, obligado a abandonar su teatro en Cracovia” (Sagarra J.M., 1990). La famosa sede de la compañía Cricot 2 en la calle Kanonicza, siguiendo la nueva ley recién aprobada, tenía que ser desalojada, aunque se le propuso al grupo un nuevo local (Sagarra J.M., 1990). Josep Maria de Sagarra aprovecha esta noticia para anunciar que “el nuevo espectáculo de

Kantor, *Hoy es mi cumpleaños*, se estrenará en Toulouse (Francia) el próximo enero. Posteriormente será presentado en París (4 de febrero), y más tarde (11 al 17 de marzo) podría visitar Barcelona” (Sagarra J.M., 1990). Como sabemos, estas previsiones no se cumplieron debido a la muerte repentina de Kantor. Y aunque *Hoy es mi cumpleaños* se presentó en España de forma póstuma, sólo se pudo ver en Madrid⁹⁵.

A finales de octubre de 1990, los lectores de *El País* conocieron la noticia sobre el prestigioso galardón que recibió Tadeusz Kantor: “el Premio Internacional de Teatro Luigi Pirandello. El jurado [...] concedió el premio a Kantor «por la originalidad y la coherencia de su polifacética actividad»” (El País, 1990a). Fue un reconocimiento a la totalidad de su producción teatral, que llegó pocas semanas antes de su muerte, el 8 de diciembre de 1990.

Como consecuencia de este hecho, en la prensa española se sucedieron noticias y homenajes a Kantor. Al día siguiente de su fallecimiento informaron de ello los periódicos de diferentes partes de España y muchos críticos teatrales le dedicaron sus palabras. Ya el 9 de diciembre de 1990, en *El País* se publicaron tres artículos dedicados al “autor, director de escena, pintor, escenógrafo y figurinista polaco Tadeusz Kantor, nacido en Wielopole en 1915” (Nieva, 1990; Armada, 1990). Francisco Nieva, pintor, director y autor teatral, empezó su ensayo diciendo que “con el fallecimiento de Tadeusz Kantor muere una de las más legítimas y sorprendentes formas del teatro contemporáneo” (Nieva, 1990) y Alfonso Armada, que en su texto dibuja la figura del artista polaco recordando los momentos clave de su obra, titula la noticia de su muerte haciendo juego con el rótulo de uno de sus espectáculos: “Tadeusz Kantor no volverá jamás” (Armada, 1990). Eduardo Haro Tecglen, por su parte, califica a Kantor como un testigo privilegiado del siglo XX: “este polaco del año 1915 ha visto pasar por su Europa todas las desgracias posibles, individuales y colectivas, y todas las rupturas de las esperanzas mínimas que se sucedían entre catástrofes. Las traducía al teatro” (Haro Tecglen, 1990). Tanto Nieva como Haro Tecglen, es sendos homenajes, repasan la trayectoria teatral de Kantor, y comentan de forma muy personal su carácter. “Pronto me di cuenta de que Kantor vivía tras un muro, y el embalse de su inspiración no le permitía vivir la realidad y la inmanencia de las relaciones humanas espontáneas”, recuerda

⁹⁵ Cfr. Capítulo 1.5. de la presente tesis.

Nieva (1990). Ambos críticos señalan la constante presencia del director polaco en el escenario, donde “aparecía en un rincón, barba en mano, como si los seres que poblaran la escena salieran solamente de sus recuerdos; les dirigía con gestos breves, adustos, dominantes” (Haro Tecglen, 1990), a lo que Nieva parece añadir: “Tanta presencia de vida en la escena se resuelve con un apagón final. Cuando se enciendan las luces ya no estará Kantor ahí” (Nieva, 1990). El fundador de Cricot 2 dedicó su vida al Teatro de la Muerte. “Una muerte que podría ser absoluta: su teatro no seguirá sin él, no prosperará, como el de otros grandes, a través del tiempo” (Haro Tecglen, 1990).

Otro crítico español que siguió durante muchos años a Tadeusz Kantor, Juan Ignacio García Garzón, tras la noticia de su fallecimiento publicó en *ABC* un artículo sobre el artista polaco, al que llama “artista total” (García Garzón, 1990: 103).

La muerte formaba parte de sus espectáculos, poblados por los fantasmas de la memoria, por espectros de la infancia y de las guerras. La muerte ha visitado ahora a Tadeusz Kantor en su Cracovia natal y ha hecho caer el telón final sobre una vida dedicada por entero al teatro de forma obsesiva, desmedida, brillante y estremecedora (García Garzón, 1990: 103).

Igual que los críticos de *El País*, también García Garzón quiere acercar a los lectores la vida y la obra de Tadeusz Kantor, refiriéndose a su relación personal con el artista, al que pudo entrevistar durante la última visita en Madrid, en marzo de 1989. Y añade, “en España, la última creación presentada por este hombre orquesta teatral, ironía premonitrice, llevaba el título de *No volveré jamás*⁹⁶” (García Garzón, 1990: 103). En la misma página del periódico se incluye también un fragmento del texto teórico de Kantor sobre “El lugar de la acción”, que ilustra la desaparición del director de *La clase muerta*: “No la encontraréis en escena. / La acción ya no existe” (Kantor, 1990: 103).

En *La Vanguardia* la noticia sobre la muerte de Tadeusz Kantor abre la sección de *Cultura y Espectáculos* (La Vanguardia, 1990b: 47). “El dramaturgo, director teatral y pintor polaco Tadeusz Kantor falleció la noche del viernes en Cracovia, a los 75 años de edad, de causas aún desconocidas” (La Vanguardia, 1990b: 47). El periódico barcelonés

⁹⁶ *No volveré jamás* es otra denominación del espectáculo *Jamás volveré aquí*. Cfr. Introducción de la presente tesis.

recordó también las visitas de Cricot 2 en la Ciudad Condal y citó algunas palabras de Kantor, “partidario de una revolución permanente en el arte [...]: «Lo he hecho todo y para mí ahora lo más importante son los archivos del Teatro Cricot, que son muy ricos porque siempre he tenido la obsesión de la documentación»” (La Vanguardia, 1990b: 47). El artista quería que su legado continuase. Dejó, sin estrenar, el espectáculo titulado *Hoy es mi cumpleaños*⁹⁷, que menciona también Joan-Anton Benach en la misma edición de *La Vanguardia*. El crítico de Barcelona empieza su texto aludiendo a la situación política de Polonia en el momento de transición hacia la democracia: “Se ha ido, justo cuando pudo haber presenciado el fin de las obsesiones tenebrosas sobre el destino de su patria” (Benach, 1990c: 54). Porque “Tadeusz Kantor ha sido un polaco irreplicable que en los últimos doce años se permitió el lujo de recrear las desdichas de un país trágicamente martirizado por las grandes guerras de este siglo” (Benach, 1990c: 54), lo que quiso y supo plasmar en los espectáculo del Teatro de la Muerte. Tras esbozar, como otros autores de estos homenajes, una breve historia de la evolución de las ideas de Kantor, Benach termina diciendo que el artista polaco “ha ejercido y ejercerá una enorme influencia en el arte dramático contemporáneo del continente” (Benach, 1990c: 54).

Sobre el legado de Kantor escribe también Miguel Lorenci de *La Verdad de Murcia*: “su herencia [...] se recogerá en los manuales, la peculiar forma de dotar al espectáculo teatral capacidad para autogenerarse, sirviéndose de una idea que se conforma a sí mismo de la repetición, ayudada con el gesto y la voz de los actores” (Lorenci, 1990: 69). El crítico murciano llama a Kantor “el último mito vivo de la vanguardia teatral europea” (Lorenci, 1990: 69) y señala las numerosas giras mundiales de la compañía Cricot 2. Josep Urdeix, en cambio, homenajea al director de Cricot 2 junto con Dürrenmat, en la edición de enero de *El Ciervo*, donde afirma que “Kantor era el llanto de Polonia derramado sobre Europa entera [...] cuando parece que su patria inaugura nuevos derroteros” (Urdeix, 1991: 39).

Volviendo a las publicaciones dedicadas a Kantor en la prensa diaria, el 10 de diciembre de 1990, dos días después de que “la agencia de prensa polaca PAP” (La

⁹⁷ Antes de su estreno en España, varios críticos se refirieron a *Hoy es mi cumpleaños* como *Hoy es mi aniversario*, que es la traducción literal del título original en francés: *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Cfr. La Introducción de la presente tesis.

Verdad de Murcia, 1990: 80) informara sobre la muerte de Kantor, Joan de Sagarra publica su texto titulado “El niño de *la clase muerta*”. En la edición barcelonesa de *El País*, Sagarra utiliza varios elementos del teatro kantoriano para describir la obra del artista de forma metafórica. Define el arte de Kantor como “un eterno regresar” (Sagarra J., 1990) y señala que “el Teatro Cricot 2 quedará ya para siempre como el teatro de la emoción” (Sagarra J., 1990), a la vez que informa a los lectores españoles que la compañía debe decidir si estrenar el espectáculo que Kantor estaba ensayando hasta la víspera de su muerte. “¿Se atreverán a estrenar [*Hoy es mi cumpleaños*] sin él? Son capaces: a los polacos les encantan los homenajes” (Sagarra J., 1990). Dos meses más tarde, a finales de febrero de 1991, en las páginas de *El País* se publicaría la noticia de que “La compañía polaca Cricot 2 decide continuar el teatro de Kantor”, firmada por Josep Maria de Sagarra (Sagarra J.M., 1991). En el artículo, que avisa una gira mundial de este espectáculo póstumo, con la última visita en España⁹⁸ incluida, se citan las palabras de

Maria Kantor, la viuda del fallecido artista: «Hoy es mi cumpleaños constituye el testamento del arte del siglo XX; empleando un lenguaje universal, Kantor ha logrado plasmar la gran batalla de la vida íntima e individual contra el mundo, donde la victoria final se consigue mediante la universalización de las experiencias ultrapersonales del artista, ubicadas en la esfera de la memoria íntima» (Sagarra J.M., 1991).

Finalmente, el diario *El País* publicó avisó sobre el día del entierro de Tadeusz Kantor (El País, 1990b) y la descripción de la ceremonia corrió a cargo de Piotr Adamski que informó que “en los funerales por el artista polaco [...] participaron un millar de personas –en gran parte sus amigos y actores– [...]. Sobre la sepultura figuran un banco de madera y metal con un muñeco, accesorios de la obra *La clase muerta*, y una cruz” (Adamski, 1990).

Tras su repentina muerte, y con la excepción de la última visita⁹⁹ de Cricot 2 con *Hoy es mi cumpleaños* y *La clase muerta*, o la organización de las exposiciones¹⁰⁰ de la

⁹⁸ Cfr. Capítulo 1.5. de la presente tesis.

⁹⁹ Cfr. Capítulos 1.2. y 1.5. de la presente tesis.

¹⁰⁰ Cfr. Capítulo 2. de la presente tesis.

obra de Kantor en España, la frecuencia de las noticias sobre Tadeusz Kantor en la prensa española disminuyó considerablemente. Aunque a veces se citaba su nombre a la hora de hablar de otros artistas polacos, pero esto ya sería objeto de otra investigación.

6.4. Tesis doctorales

En el proceso de elaboración de la presente tesis doctoral, a través de una búsqueda por título y resumen, se han recuperado en la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte *Teseo* ocho tesis dedicadas en parte o en su totalidad a la obra de Tadeusz Kantor. A continuación se analizarán todas ellas, siguiendo el orden cronológico de su defensa.

La primera tesis doctoral de la que tenemos constancia sobre Tadeusz Kantor en España fue realizada por José Antonio Martínez Liceranzu en la Universidad del País Vasco, bajo la dirección de Pedro Barea Monge. El trabajo titulado “El lugar del objeto en la obra de Tadeusz Kantor. *Wielopole-Wielopole*” fue también la única tesis que ha sido publicada bajo forma de libro¹⁰¹ por la editorial de la Universidad del País Vasco (Martínez Liceranzu, 1994). Según la base de datos *Teseo*, su defensa tuvo lugar en 1993, en la edición impresa, sin embargo, se especifica la fecha exacta del 7 de diciembre de 1992 (Martínez Liceranzu, 1994: 7).

Martínez Liceranzu estudia el concepto y la utilización del objeto en cada una de las etapas teatrales de Tadeusz Kantor, desde el Teatro Clandestino durante la Segunda Guerra Mundial hasta el Teatro de la Muerte y lo que él denomina el “Teatro de lo Espiritual (1980-1990)” (Martínez Liceranzu, 1994: 111-120). Entre los tipos de objetos, distingue el *ready-made*, el objeto pobre, la máquina, el bio-objeto, y finalmente, el maniquí. Pero su análisis se centra, sobre todo, en “El objeto teatral en *Wielopole-Wielopole*” (Martínez Liceranzu, 1994: 175-474), para lo que utiliza la teoría de la semiótica teatral y el modelo de estudio de Tadeusz Kowzan (Martínez Liceranzu, 1994: 194-208). Siendo la primera investigación monográfica sobre Kantor en España, la tesis doctoral de Martínez Liceranzu es un documento muy valioso que proporciona

¹⁰¹ Hasta el 26 de julio de 2018.

un interesante corpus bibliográfico y permite al hispanohablante adentrarse en el universo kantoriano.

Todavía en los años noventa del siglo XX, en 1995, Mukadder Yaycioğlu defendió su tesis sobre “El teatro polaco en España (desde los años sesenta hasta nuestros días)” en la Universidad Complutense de Madrid. Bajo la dirección de Andrés Amorós Guardiola, investigó la presencia del teatro polaco en España, desde diversos puntos de vista. Partiendo del interés que despertó en España la idea del teatro pobre de Jerzy Grotowski, Yaycioğlu estudió la cartelera de los teatros españoles en sus diversos aspectos: la puesta en escena en los escenarios españoles de los textos dramáticos escritos por autores polacos, la presentación por las compañías polacas de las obras españolas y extranjeras, así como la dirección de las compañías españolas realizada por los directores polacos. Los capítulos centrales de su tesis lo constituye, por un lado, la “Presencia del teatro polaco en los escenarios españoles”, y por otro, el estudio de los “Dramaturgos polacos en España”.

Dentro del capítulo titulado “Presencia del teatro polaco en los escenarios españoles”, el primero de los subcapítulos está dedicado a “Cricot 2 y Tadeusz Kantor” (Yaycioğlu, 1995: 135-229). En este amplio apartado, Yaycioğlu analiza un extenso corpus de textos – artículos, reseñas y notas de prensa recogidas en la bibliografía de la tesis (Yaycioğlu, 1995: 522-537)–, dividido en siete secciones, de las cuales cinco se refieren a cada uno de los espectáculos del Teatro de la Muerte, y las dos restantes estudian los “Escritos «de» y «sobre» T. Kantor en la prensa española” (Yaycioğlu, 1995: 136-146) y “La influencia de T. Kantor en España” (Yaycioğlu, 1995: 213-216).

Tras un gran trabajo de recopilación y análisis de materiales sobre la presencia del teatro polaco en España, en sus diversas manifestaciones, Mukadder Yaycioğlu constata que “Kantor ocupa un lugar privilegiado en los escenarios españoles, reconocido tanto por parte de la crítica como por parte del público” (Yaycioğlu, 1995: 141). Su tesis doctoral es una fuente de material bibliográfico importante y bastante completo, que permite conocer la presencia del teatro polaco en España desde los años sesenta del siglo XX, con su auge en los años ochenta y su disminución posterior a la caída del Muro de Berlín (Yaycioğlu, 1995: 17).

Las dos tesis doctorales arriba mencionadas fueron pioneras en estudiar el arte de Tadeusz Kantor, y desde su presentación en la primera mitad de los años noventa del siglo XX pasaron casi dos décadas hasta la defensa de otros trabajos de investigación sobre el mismo tema. Las seis tesis que se analizan brevemente a continuación surgieron de hecho alrededor del centenario de nacimiento de Kantor.

En el año 2014, Blanca Machuca Casares presentó en la Universidad de Málaga su tesis doctoral titulada “Juego entre Arte y Teatro. Trasvases entre las técnicas teatrales y artísticas. Los casos de Robert Wilson, Tadeusz Kantor y Dominique Gonzalez-Foerster”. Este trabajo de investigación fue desarrollado bajo la dirección de Carmen Osuna Luque y María Blanca Montalvo Gallego.

En la introducción, muy personal, la investigadora explica el proceso en que se perfiló su trabajo de comparación interartística, y su descubrimiento de la obra de Tadeusz Kantor que posteriormente se convertiría en uno de sus objetos de estudio. En una de sus hipótesis Machuca Casares asume que “Kantor juega con los objetos que son usados en escena y vistos por el público después cambia el lugar del objeto, lo lleva a la exposición acompañado del vídeo del montaje teatral” (Machuca Casares, 2014: 32). Esta mudanza de los elementos del *attrezzo* del ámbito teatral al ámbito museístico, según la autora es un “medio para crear situaciones y convertir al espectador en protagonista” (Machuca Casares, 2014: 364), sin embargo la intención primaria de Kantor era la conservación de estos objetos en un “museo vivo” (Kantor, 2005c: 164). El artista polaco quiso preservar su pasado y la tradición de sus creaciones y, de esta forma, “asegurar el continuo desarrollo de la cultura” (Kantor, 2005c: 319).

En la tesis se le dedica a Tadeusz Kantor un apartado del capítulo tres titulado “Formas del juego”. En “Tadeusz Kantor, jugar con la memoria” (Machuca Casares, 2014: 363-400) la autora intenta abarcar todas las disciplinas que el artista polaco profesaba, desde el teatro y *happening* hasta la pintura y elaboración de objetos de museo. Machuca Casares considera que “la mayoría de los trabajos [de Kantor] sean *happening*, incluso los montajes teatrales se acerquen a él” (Machuca Casares, 2014: 370). Más adelante, describe los distintos elementos utilizados en las diversas producciones de Cricot 2, como los *emballages* (Machuca Casares, 2014: 382-383), los bio-objetos (Machuca Casares, 2014: 388-391) o los maniqués (Machuca Casares,

2014: 392-393). Señala también que “Kantor une en sus montajes el teatro con la danza” (Machuca Casares, 2014: 397), que es una afirmación bastante controvertida, dado que los movimientos acompañados por la música se utilizan en los espectáculos kantorianos en momentos muy específicos del desarrollo de la acción y no se inscriben en lo que podría definirse como espectáculo de danza. En nuestra opinión sus conclusiones son bastante atrevidas, dado que se apoyan en muchas citas que no están contextualizadas en la totalidad de la obra de Kantor.

También en el año 2014, en la Universidad de Barcelona, tuvo lugar la defensa de la tesis doctoral titulada “Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico”, realizada por Silvia Susmansky Bacal y dirigida por Annalisa Mirizio y Nora Elena Catelli Quiroga.

El trabajo de investigación de Susmansky Bacal está dividido en dos grandes bloques. El primero de ellos aborda “Algunos conceptos kantorianos” (Susmansky Bacal, 2014: 14-85), como las condiciones de la creación teatral, la utilización de mimesis y repetición o la realidad de ínfimo rango, así como el concepto de la ilusión en el teatro. En el segundo bloque, que constituye la parte central de esta tesis, se analizan los distintos tipos de los “Objetos en la escena” (Susmansky Bacal, 2014: 85-239). Susmansky Bacal parte del espacio escénico propio de Tadeusz Kantor, que tenía una visión de arte muy próxima a la pintura, para describir las diversas piezas características para su teatro: “Objetos iconográficos” (Susmansky Bacal, 2014: 106-121); “Objetos autónomos” (Susmansky Bacal, 2014: 121-145); “Las máquinas” (Susmansky Bacal, 2014: 145-153); “Los bio-objetos y los embalajes” (Susmansky Bacal, 2014: 153-168); y “El texto como objeto” (Susmansky Bacal, 2014: 168-197). El último capítulo está dedicado a los “Objetos antropomorfos” (Susmansky Bacal, 2014: 198-239), entre los cuales Susmansky Bacal señala las dualidades entre el doble y el maniquí y entre el actor y el personaje, para finalizar su análisis con el giro autobiográfico de Kantor siempre presente en el escenario. La tesis es un gran intento de clasificar el uso del objeto, en su acepción más amplia, en el teatro de Tadeusz Kantor.

Con el año del centenario de nacimiento de Kantor, celebrado en 2015, coincidió la presentación de dos tesis doctorales en la Universidad Complutense de Madrid. La primera de ellas fue obra de Hermes Damián Gutiérrez, cuyo trabajo de investigación

titulado “Dramaturgia de la improvisación” fue dirigido por Francisco Javier Huerta Calvo. Es un ensayo en el que se estudian las grandes corrientes de teatro y los artistas más destacados que utilizaron en sus montajes los elementos de la improvisación. En el segundo capítulo de su trabajo, dedicado a “La improvisación en la primera mitad del siglo XX” (Damián Gutiérrez, 2015: 55-75), se dedican algunas páginas al método de trabajo de Tadeusz Kantor. Citando las palabras textuales del artista polaco, en su traducción al inglés de Michal Kobialka (Kantor y Kobialka, 1993), Damián Gutiérrez se centra en los *happenings* de Kantor (Damián Gutiérrez, 2015: 71-72) y en la relación que establece con el público mediante su presencia en el escenario durante el desarrollo de la acción escénica (Damián Gutiérrez, 2015: 74-75).

La segunda tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2015 se titula “Encuentros en el límite entre el arte y el teatro: la instalación como espacio dramático”. Su autora, María Covadonga Fernández Vázquez, trabajó bajo la dirección de Catalina Ruiz Molla en el concepto limítrofe entre el arte plástico y el teatro. En este trabajo de investigación, Tadeusz Kantor no está en el centro de atención, siendo sólo uno de los muchos artistas estudiados: Fernández Vázquez lo sitúa en la corriente del teatro posdramático, junto a creadores como Antonin Artaud, Peter Brook o Eugenio Barba, entre otros (Fernández Vázquez, 2015: 29). De entre todas las producciones de Kantor, la autora se fija en sus montajes teatrales próximos a la idea del *happening*, como *Los dandis y las antiguallas* (1973) y, sobre todo, *La gallina acuática* (1967)¹⁰², en los que hubo interacción directa entre los actores y los espectadores (Fernández Vázquez: 2015: 126-128; 162-169; 224-230). Aunque la perspectiva que Fernández Vázquez adopta en su trabajo de investigación es mucho más amplia y se centra, principalmente en dos artistas plásticos, Jannis Kounellis y Bernardí Roig, es interesante que acuda a la teoría y práctica de Tadeusz Kantor para argumentar sobre la intersección entre el teatro y el arte.

En el año 2016 también se presentaron en España dos tesis doctorales sobre Tadeusz Kantor. Darshan Shaday Larios Ruiz escribió su investigación titulada “De la

¹⁰² Fernández Vázquez opta por titular estos espectáculos *Los guapos y los feos* (1973) y *La gallina de agua* (1967), respectivamente. Sin embargo, para mantener la coherencia en la denominación utilizada en la presente tesis, nos decantamos por *Los dandis y las antiguallas*, así como por *La gallina acuática*. Cfr. Introducción de la presente tesis.

poesía pictórica a la poesía escénica: la metafísica del objeto cotidiano de Giorgio de Chirico en Tadeusz Kantor” bajo la dirección de Miguel Morey Farré y Carles Batlle Jordà, defendiéndola en la Universidad Autónoma de Barcelona. Larios Ruiz argumenta la selección de Tadeusz Kantor como objeto de estudio por su característica combinación entre las artes visuales y el teatro, así como por “la trascendencia de su obra, a niveles teóricos y prácticos” (Larios Ruiz, 2016: 12-13).

La tesis doctoral de Larios Ruiz está dividida en dos grandes capítulos, de los que el primero está dedicado a “La poesía pictórica de Giorgio de Chirico: la metafísica de los objetos cotidianos” (Larios Ruiz, 2016: 19-118). El segundo bloque, en cambio, se centra en “La poesía escénica de Tadeusz Kantor: la metafísica del Armario” (Larios Ruiz, 2016: 120-228). Larios Ruiz estudia la obra de Kantor, y en particular el objeto específico utilizado en el espectáculo perteneciente a la etapa del Teatro Informel, *La casa de campo*, en su contexto histórico. Señala la Segunda Guerra Mundial como un momento que marcó profundamente al artista polaco, llevándolo a utilizar los objetos cotidianos, pobres y desgastados (Larios Ruiz, 2016: 131). “La objetualidad además de ser real, poseía el golpe de la muerte, de la separación, de la decadencia, y del abandono” (Larios Ruiz, 2016: 137). Larios Ruiz se sirve de la materialidad de los destrozos de la guerra para explicar la metafísica de los objetos en la obra de Kantor. Se centra especialmente en el Armario kantoriano, que en esta tesis se convierte en objeto de un profundo análisis desde diversos puntos de vista, desde su esencia como un mueble hasta su característica de espacio mental y privilegiado para la imaginación (Larios Ruiz, 2016: 149-202). El estudio de la autora es exhaustivo y permite entender mejor las profundas razones de la utilización por parte de Kantor de los objetos cotidianos.

Finalmente, la tesis doctoral de Ricardo García Fernández sobre “La efigie en el teatro de Tadeusz Kantor: un modelo para el personaje”, dirigida por Agnieszka Matyjaszczyk-Grenda, fue defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2016. En su trabajo, García Fernández investigó el empleo de dos recursos teatrales: la efigie y la muñequización, utilizando el teatro de Kantor como modelo. Según sus propias palabras, “el estudio de los dos recursos de manera conjunta se debe a la estrecha relación que establecen entre ellos. Si la efigie es un cuerpo artificial que

funciona como personaje, la muñequización del personaje es un cuerpo natural que resulta artificializado” (García Fernández, 2016: 14). En su amplio trabajo, García Fernández examina a fondo las características del personaje efigie (García Fernández, 2016: 43-97) y los antecedentes de su uso en los diversos tipos de espectáculo, tanto los antecedentes generales (García Fernández, 2016: 235-357) como los antecedentes concretos (García Fernández, 2016: 359-456), *i.e.* Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig o Bruno Schulz, entre otros.

Antes de pasar al análisis de “La poética de la efigie en el teatro de Tadeusz Kantor” (García Fernández, 2016: 457-585), García Fernández presenta el teatro del artista polaco, al que dedica un largo capítulo (García Fernández, 2016: 99-234). En cuanto al tema central de su tesis, señala “seis grandes tipos de efigie que a su vez se pueden dividir en varios subtipos atendiendo a diversos rasgos como la forma, el grado de movilidad, la relación con el cuerpo del actor o el material empleado” (García Fernández, 2016: 17). Entre las efigies utilizadas por Kantor enumera títeres, esculturas, biobjetos, máscaras, maniqués y figuras de cera, en cada caso explicando su uso y significado en los espectáculos en los que fueron empleadas. La tesis de García Fernández cuenta, además, con varios apéndices (García Fernández, 2016: 619-627) que ilustran su estudio con gráficos, que de forma esquematizada resumen la evolución del *personaje efigie* en general y en el caso particular del teatro de Kantor. El interés del estudio realizado por Ricardo García Fernández le valió el Premio Embajador de la República de Polonia en el Reino de España, a la mejor Tesis Doctoral en el ámbito de las Humanidades y las Artes polacas, en su convocatoria de 2017.

Las ocho tesis doctorales descritas hasta ahora incluyen elementos de la obra de Tadeusz Kantor, como su tema central (Martínez Liceranzu, 1994; Susmansky Bacal, 2014; Larios Ruiz, 2016; García Fernández, 2016) o como uno de los artistas estudiados (Yaycioğlu, 1995; Machuca Casares, 2014; Damián Gutiérrez, 2015; Fernández Vázquez, 2015). El estudio de estos trabajos demuestra que el arte Tadeusz Kantor despierta el interés de los investigadores tanto en su vertiente teatral, como en su vertiente plástica o de cruce entre estas dos disciplinas. Resulta interesante que la mitad de ellas se presentó en la Universidad Complutense de Madrid, aunque bajo la dirección

de distintos profesores (Yaycioğlu, 1995; Damián Gutiérrez, 2015; Fernández Vázquez, 2015; García Fernández, 2016).

Cabe señalar asimismo, que aparte de estos ocho trabajos de investigación, la búsqueda realizada en la base de datos de Tesis Doctorales *Teseo* nos ha indicado dos tesis doctorales más que en su resumen mencionan a Tadeusz Kantor: “Altro essendo dagli altri essendo te. Il tema dell'alterità nell'opera di Ludovica Ripa di Meana” de Andrea Casoli (Universidad de Sevilla) y “Libro de artista como lugar de pensamiento: anatomías del proceso creativo” de Maria Cristina Galli (Universidad de Granada). No obstante ello, se trata de un falso positivo, ninguna de las dos autoras estudia a Tadeusz Kantor, limitándose a utilizar una cita de este autor (Casoli, 2012) o tan sólo nombrándolo en el prólogo (Galli, 2016).

SECCIÓN SEGUNDA

La influencia de Tadeusz Kantor en España

Cuando el hombre y la obra dejan de existir
queda la memoria
el mensaje mandado hacia el futuro
a la generación siguiente

(Kantor, 2005c: 322)

Gracias a su práctica y teoría teatrales, Tadeusz Kantor fue muy valorado en todo el mundo. También en España sus espectáculos causaron un gran impacto, tanto entre el público general y los críticos teatrales, como entre los artistas que pudieron conocer su obra. Y para muchos de ellos Kantor se convirtió en una fuente de inspiración. Para la presente tesis hemos escogido algunos casos más patentes de la influencia de Tadeusz Kantor en los artistas españoles que se han dedicado al teatro, tanto en su vertiente espectacular como dramática.

7. La Zaranda

La Zaranda es una compañía española con cuarenta años de trayectoria teatral, y veinte espectáculos estrenados. En el intento de hacer su breve historia podemos diferenciar dos etapas. Desde su creación en 1978, autor de textos, dramaturgo y director fue Juan Sánchez, conocido como Juan de la Zaranda, bajo cuyo mando la compañía estrenó ocho espectáculos: *Julio Mariscal, evocación poética* (1978); *Agobio* (1979); *Carablanca* (1980); *Esconded las gallinas que vienen los cómicos* (1980); *Cayo cayó por vergüenza* (1981); *Los tinglaos de Mari Castañas* (1983); *Mariameneo, Mariameneo* (1985) y *Vinagre de Jerez* (1989). Fueron esos dos últimos que le dieron a la compañía el reconocimiento a nivel nacional e internacional, convirtiéndose en éxitos bastante sonados. Con *Vinagre de Jerez* llegaron también las primeras comparaciones con la obra de Tadeusz Kantor, de lo que nos ocuparemos más adelante. La segunda etapa de La Zaranda llegó con el retiro de Juan Sánchez, y fue su hermano Francisco Sánchez, conocido como Paco de la Zaranda, quien asumió la dirección artística de los textos escritos por Eusebio Calonge. A partir de la obra titulada *Perdonen la tristeza*, el espectáculo estrenado en 1992, La Zaranda empieza la segunda etapa de la compañía que dura hasta hoy en día.

Cuando nos preguntamos sobre la posible influencia de Tadeusz Kantor y su obra en el trabajo de La Zaranda, surge una serie de preguntas. ¿Han visto los miembros de la compañía los montajes de *Cricot 2*? ¿Conocían sus espectáculos a la hora de empezar a trabajar en sus propias obras? Cuando se fundó La Zaranda en 1978, Tadeusz Kantor fue director de un teatro ya consagrado en Europa gracias a su participación en los Festivales de Nancy (1971) y Edimburgo (1972) con *La gallina acuática* o la gira europea de su siguiente espectáculo, *Dandis y antiguallas*, que en 1973 fue representado en Edimburgo ganando el Premio Scotsman y en Glasgow, y un año más tarde en París, Roma, Nancy, Shiraz y Essen, siempre con una aclamación entusiasta entre críticos y espectadores. Pero su mayor éxito llegó con *La clase muerta*, cuyo estreno en 1975

empezó la famosa etapa del Teatro de la Muerte. A partir de esa fecha Kantor empezó a ser realmente conocido en el ámbito teatral europeo, a través de las giras y reseñas publicadas en prensa, así como en las publicaciones especializadas en teatro en diferentes países. Además, la primera recopilación de sus escritos teóricos fue publicada por Denis Bablet en 1977, un año antes de la constitución de La Zaranda. No podemos descartar, por tanto, que los miembros de la compañía conocieran la obra de Tadeusz Kantor desde el principio de su existencia, aunque lo más probable es que entraran en contacto con ella en los años ochenta, cuando Cricot 2 presentó en España sus espectáculos y cuando la presencia de Kantor en las revistas especializadas como *Pipirijaina*, *Primer Acto* o, posteriormente, *El Público*, se hizo más notoria.

En octubre de 1990, en una entrevista concedida a Teresa Sesé de *La Vanguardia*, Juan Sánchez preguntado por la conexión con el teatro de Kantor contestó:

Me pasó una anécdota muy curiosa. Cuando estaba montando *Vinagre de Jerez* fui a Madrid a ver *Jamás volveré aquí*, porque me habían dicho que su trabajo se parecía la mía; pues bien, después de ver el espectáculo tuve que cambiar completamente la primera escena: su obra era idéntica a la mía. ¿Por qué ocurren esas cosas? No lo sé, tal vez por lo que decía de los vasos comunicantes (Sesé, 1990: 45).

Pocos días más tarde, en el mismo periódico, el crítico de teatro Joan-Anton Benach analizaba el espectáculo de La Zaranda, alegando:

Anteayer, Juan Sánchez, el director de *Vinagre de Jerez*, declaraba a este diario que al ver el último espectáculo de Tadeusz Kantor tuvo que cambiar “completamente la primera escena” por ser idéntica a la del suyo. Desde luego, las reflexiones del señor Sánchez en torno a la teoría de los vasos comunicantes – razonable justificación de coincidencias formales y gratuitas que suelen producirse – resultan serias, convincentes y, hay que suponer, del todo sinceras. En aras, pues, a esta misma honestidad del director, éste aceptará, espero, la absoluta buena fe de la siguiente observación: si además de *Jamás volveré aquí*, el señor Sánchez hubiera visto *Wielopole, Wielopole* y *¡Que revienten los artistas!*, estoy seguro que no osaría presentar su *Vinagre de Jerez* allí donde esas otras creaciones de Kantor fueran conocidas. No es la primera escena, rectificada.

Tampoco me refiero a aquella inspirada en La Cuadra (*Los Palos*). Son varias otras, es el uso de la música, el *ritornello* de movimientos y objetos lo que convierte su ejercicio en un avinagrado pariente de la obra del creador polaco. En momentos, casi un calco, una copia sospechosa, diríamos, de no ser porque compartimos su teoría (Benach, 1990b: 66).

Como podemos apreciar en el fragmento citado, las primeras comparaciones entre las compañías española y polaca eran muy perjudiciales para La Zaranda, que pronto empezó a rehuir esos parangones¹⁰³. Sin embargo, este hecho no pudo callar a los críticos que, impresionados por el arte de Kantor, encontraban en los espectáculos de La Zaranda Teatro Inestable de Andalucía la Baja ciertas similitudes con el imaginario del director polaco.

Pero, ¿cuáles son los elementos del teatro de La Zaranda que la asemejan al de Tadeusz Kantor? Para establecer los puntos de comparación se va a utilizar el sistema semiótico de signos de Tadeusz Kowzan (1992) que proporciona un esquema claro y conciso para este tipo de análisis. En cuanto al material de comparación, nos servirá de base el imaginario teatral de Tadeusz Kantor conocido a través de las grabaciones de sus espectáculos y las obras de La Zaranda junto con sus reseñas críticas desde los años ochenta hasta la actualidad.

El lugar escénico de los espectáculos de La Zaranda es un espacio vacío en el que la acción empieza incluso antes de la entrada del público. A diferencia de los espectáculos de Cricot 2, no se producen ni salidas, ni entradas de los personajes en el escenario, pues los actores están constantemente presentes para desaparecer de forma definitiva con la finalización de la obra. Un rasgo característico de la compañía jerezana es que nunca saludan al público, que aplaude el escenario vacío. Como dijo Peter Brook, “el vacío en el teatro permite que la imaginación llene los huecos. Paradójicamente, cuanto menos se le da a la imaginación, más feliz se siente, porque es

¹⁰³ En una entrevista concedida con el motivo de su participación en el Festival Temporada Alta de 2010, La Zaranda contestó así a la siguiente pregunta de Justo Barranco: “¿Qué opinan de la comparación de su teatro con el de Tadeusz Kantor, el maestro polaco? [Contesta:] Compartimos un teatro marcado por lo visual, en el que lo dramático no está sólo en los hechos, pero *es una comparación de la que salimos perdiendo* [el subrayado es nuestro]. Es el gran maestro del teatro del siglo XX y nosotros una compañía muy humilde del siglo XXI”, dice Calonge. “Él fue un gran discípulo de Calderón, con esos personajes que se van convirtiendo en símbolos. Polacos y españoles comparten una cultura contrarreformista, barroca, que les marca mucho en el terreno visual” (Barranco, 2010: 37).

un músculo que disfruta jugando” (Brook, 2003: 38). Efectivamente, los espacios de muchos espectáculos de La Zaranda y de Tadeusz Kantor son simplemente esbozados, y se construyen y transforman a lo largo de la función con los objetos utilizados en el escenario y con los cuerpos de los actores. Recordemos las palabras de Francisco Nieva que habló de “la importancia que tienen los objetos, las máquinas trágicas, los muebles descontextualizados de su papel práctico en la escena de Kantor. Objetos muertos -es decir, materia inerte y sin la menor significación- y luego animados y desanimados por la voluntad expresiva del autor” (Nieva, 1990). En el teatro del artista polaco prácticamente todos los objetos eran móviles, las puertas y ventanas en muchas ocasiones tenían pequeñas ruedas para facilitar la organización del espacio escénico. También La Zaranda utilizó puertas móviles en el espectáculo titulado, precisamente, *La puerta estrecha*, cuyo estreno tuvo lugar en marzo de 2000 en el Auditorio Municipal de Puertollano de la Ciudad Real. La idea de los pasadizos estuvo presente también en *El grito en el cielo* (2014), donde éstos se construyeron con unas estructuras metálicas que tenían múltiples funciones y servían de camas, habitaciones de los ancianos, duchas o jaulas en las que los personajes estaban encerrados. En *El régimen del pienso* (2012), en cambio, eran los metálicos estantes que no sólo recreaban el ambiente de oficina, sino que se convertían en un hospital o en una mesa de disecciones en una morgue.

Con el uso de los objetos La Zaranda supo crear “un microuniverso simbólico propio” (Ragué-Arias, 2015: 4), alegando desde muy temprano que para ellos los espectáculos eran “auténticos personajes vivos, a veces incluso más que los actores” (Sesé, 1990: 45). Según algunos críticos este tratamiento de los elementos de *attrezzo* viene sacada del imaginario de Tadeusz Kantor (López Mozo, 2002: 23; López Sáncho, 1986c: 83) que convirtió los objetos más comunes en personajes¹⁰⁴. Lo que es característico para la compañía jerezana es que en cada espectáculo existe algún elemento de la puesta en escena que cobra un protagonismo especial. En *Ahora todo es noche* (2017), por ejemplo, son las maletas de los mendigos que pasan horas en el aeropuerto fingiendo ser viajeros, para –finalmente- emprender el viaje en busca de un refugio. Su objetivo es esconderse en una obra para pasar la noche. El término utilizado *obra* encierra en sí un ocurrente juego de palabras: los indigentes deambulan por los

¹⁰⁴ Más información puede consultarse, por ejemplo, en las tesis doctorales dedicadas a la figura y el arte de Tadeusz Kantor. Cfr. Capítulo 6.4. de la presente tesis.

bajos de una ciudad para cobijarse en un edificio en construcción, mientras organizan un juego metateatral y reflexionan sobre la condición actual de la sociedad y del arte. La misma idea del teatro como viaje acompañó a Kantor desde finales de los años sesenta del siglo XX, aunque en las artes plásticas había empezado un poco antes con la inclusión en los cuadros de los *emballages*, maletas, paquetes o figuras de eternos vagabundos. Y aunque, por supuesto, el director polaco no posee la exclusividad para la utilización de este imaginario, encontramos aquí ciertos paralelismos con La Zaranda. Recordemos que ya en el año 1967, en *La gallina acuática* aparece un hombre con maletas, que camina por todo el espacio escénico, en *Wielopole, Wielopole* (1980), en cambio, una maleta es el elemento central de las acciones de los personajes de los tíos.

Volviendo a La Zaranda, otro ejemplo de un objeto clave en un espectáculo puede ser el viejo carrusel que estructura el desarrollo de la puesta en escena de *Perdonen la tristeza* (1992). El desesperado comportamiento clownesco de los personajes evoca de alguna manera a los protagonistas beckettianos de *Esperando a Godot*, pero al mismo tiempo hace pensar en la idea de circo, que de nuevo nos lleva a las posibles resonancias con Tadeusz Kantor: el nombre de la compañía Cricot 2 fundada por Kantor junto con Maria Jarema y Kazimierz Mikulski viene de la lectura inversa de *to circ* (esto es un circo). Se trata, por supuesto, de un circo denigrado, lleno de amargura y desconsuelo.

En La Zaranda, sin embargo, el uso de las maletas (*Ahora todo es noche*), los archivadores vacíos (*El régimen del pienso*, 2012) o los juguetes de cartón o muñecas despelucadas (*El corral de San Antón de las Moscas*, 1986) se acerca al simbolismo, que el director de Cricot 2 rehuía¹⁰⁵. No obstante esta diferencia, en ambas compañías, sin embargo, es característica la utilización del *objet trouvé* o *ready made*, objetos pobres y desgastados, sacados de la realidad. La compañía andaluza desde sus inicios “apuesta por el tenebrismo en su estética” y -según Carolina Ramos- “lleva a gala la influencia de Kantor en la interpretación y concepción de los espectáculos. De ahí que materiales simples, reciclaje y austeridad expresiva cobren protagonismo” (Ramos, 2000a: 101).

¹⁰⁵ Como podemos encontrar en la partitura del *Retorno de Ulises*, por ejemplo, Kantor intentó depurar del simbolismo el texto de Wyspiański utilizado para la puesta en escena (Kantor, 2005a: 87-93). En la partitura para *La sepia*, en cambio, afirma directamente: “En esta situación no debe haber ni sombra de simbolismo / porque en seguida perderá toda su gracia” (Kantor, 2005a: 143).

En el Teatro de la Muerte kantoriano, la estética del más ínfimo rango afectaba no sólo a los objetos sino también a los personajes pobres, casi caricaturescos, inspirados en los familiares del propio Kantor. En los espectáculos de La Zaranda aparecen personajes más anónimos, arquetípicos, que en muchos casos incluso carecen de nombre propio, lo que imposibilita su identificación. Pero igual que en caso de los protagonistas de *La clase muerta* o *Wielopole, Wielopole*, son “personajes toscos, pobres, atrapados en su destino” (Fondevila, 1998: 44). Su apariencia externa subraya su marginalidad, son seres humanos profundamente desengañados con la vida y con la sociedad, lo que en algunas ocasiones viene avisado a partir del título de la obra: *Ni sombra de lo que fuimos* (2002), *Homenaje a los malditos* (2005) o *Futuros difuntos* (2008). Visten con ropa gastada, de colores apagados, que concuerda con su melancólica fisonomía. De forma muy similar se mostraban en el escenario los actores de la compañía Cricot 2, con la diferencia de que en los espectáculos de Kantor no existían los fuertes contrastes de elementos coloridos, que sí encontramos en los montajes de La Zaranda. Por ejemplo, los grises presentes en la residencia de ancianos de *El grito en el cielo* se rompen con la ropa de colores llamativos que los personajes se ponen para la representación teatral que improvisan bajo el mando de la enfermera. El juego metateatral dentro del espectáculo da color también a los mendigos de *Ahora todo es noche* cuando se prueban las corbatas de colores, repasando los movimientos de la historia del teatro europeo, o cuando visten a uno de ellos con la capa purpúrea del rey. Otro ejemplo de contraste, aunque más bien monocromático, son los monos verdes de los trabajadores-doctores de las pocilgas que ejercen de verdugos del protagonista en *El régimen del pienso*.

Los actores se mueven por el espacio escénico encogidos, *a hurtadillas*, como si lo ocuparan de forma ilegal (Kantor, 2005a: 251; Kantor, 2010b: 74). Su expresión corporal es muy vehemente, con una mímica y unos gestos muy marcados, que asemejan a los actores a marionetas que carecen de voluntad propia. En *El régimen del pienso* el protagonista se deja manipular por los demás personajes que lo desplazan de un lugar a otro, lo examinan comprobando su estado y la movilidad de sus articulaciones. Su pasividad lo asimila a un muñeco muerto, como si hubiera perdido la vida aún antes de su defunción real. También los ancianos de *El grito en el cielo*,

envueltos en unas blancas sábanas como si fueran unos *emballages* kantorianos, carecen de voluntad propia y están a la merced de la enfermera. Es ella quien les organiza toda la actividad, les da órdenes y les suministra la medicina. Parece ejercer de Yahvé de *Hoy es mi cumpleaños* que mide el ritmo de vida de los personajes automatizados. Verdaderos maniqués son utilizados por La Zaranda en *Futuros difuntos*, donde unos muñecos de madera se confunden con los actores vivos, con los que comparten el gesto impasible. En este caso es posible establecer un paralelismo con los inanimados modelos de los reclutas que Kantor incluyó en *Wielopole, Wielopole*.

Bajo la dirección de Paco de La Zaranda, los actores: Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez, Enrique Bustos y Fernando Hernández, aportan, como en el caso de los intérpretes kantorianos, una fisonomía tan singular que hace innecesario el anecdotario del personaje y una entrega apasionada, fruto de su profunda raigambre y su decidida voluntad de trascendencia sobre el inclemente universo de las tablas (Obregón, 1999).

Los maniqués o los seres humanos maniqueizados cumplen con el principio kantoriano de la no-interpretación, que es el estado intermedio entre la ilusión y la realidad. Los actores no actúan ni representan los papeles asignados, sino que mantienen su propio yo, ya que están en el escenario con el objetivo de expresar algo, sin interpretar nada. Es un rasgo característico para los espectáculos del grupo jerezano, cuyos personajes “muestran las miserias de una sociedad que vive de espaldas a la realidad” (Ramos, 2000a: 101). De ahí deriva la imposibilidad de una real comunicación, tanto entre los propios personajes como entre los actores y los espectadores. La pronunciación de los miembros de la compañía es incomprensible, balbucean, mascullan las palabras, extremando el acento andaluz. Pero el texto verbalizado, aunque en algunos montajes, como por ejemplo *Ahora todo es noche*, resulta muy importante, es tan sólo uno de los múltiples sistemas de signos. La vocalización se convierte más en un gesto verbal que se sirve de las repeticiones, y marcando el ritmo de actuación. Quizás el ejemplo más llamativo sea el aviso de que «faltan tres minutos para que comience la función» que se oyen repetidamente a lo largo de *Perdonen la tristeza*, incluso antes de la entrada del público en la sala y después de su salida. “Tres minutos kafkianos que nunca llegan, como Godot, y que incitan a

mirarnos en el esperpéntico espejo de la realidad que La Zaranda nos ha enseñado” (Pavón, 1994: 106).

El inconfundible ambiente de los espectáculos de La Zaranda se crea también gracias a los temas musicales cuidadosamente seleccionados. En *El grito en el cielo*,

la música de Tannhäuser de Wagner, la transcripción del mismo tema para el piano y el órgano por Franz Liszt, «Adore te devote» de Santo Tomás de Aquino mezcladas con mambos de Pérez Prado, forma parte del lenguaje escénico subrayando en algunos momentos con ironía el cinismo, la solemnidad del discurso grandilocuente y vacío del personal y de los comerciantes de la muerte, el de la enfermera y del agente de seguros (Sadowska, 2016).

De forma similar, en *Cuando la vida eterna se acabe* las marchas de la Semana Santa andaluza o la armonía de Mendelssohn y Bach aumentan la fuerza expresiva de todo el espectáculo (Obregón, 1999). Los acordes gregorianos del Coro de Monges do Mosteiro de São Bento e Coral, en cambio, subliman el desarrollo de la acción de *El régimen el pienso*, contribuyendo a la creación del ambiente de la obra gracias a su reiteración junto con otros tres temas musicales: el preludio de «El niño judío» de Pablo Luna, la segunda parte del Concierto trompeta de J. N. Hummel y «Alma española» de Orlando Portocarrero y su Banda. Igual que en los montajes de Tadeusz Kantor, lo musical se fusiona con lo poético y lo visual, sea por similitud, sea por contraste, repercutiendo de esa forma en las emociones de los espectadores.

La creación de un vínculo emocional con el público es clave para La Zaranda desde muy temprano. Ya en 1990 Juan Sánchez afirmó: “Ante todo, intentamos que el teatro se sienta, más que se entienda, que sea una percepción perfecta, que llegue al interior, a lo visceral. Si eso no ocurre, el teatro desaparece y se convierte en algo cotidiano” (Sesé, 1990: 45). También Joan-Anton Benach (1990b: 66) destacó en su reseña de *Vinagre de Jerez* la orientación de La Zaranda al lenguaje de las emociones, que Héctor Puyo (2013) reconoció mucho más tarde en *El régimen del pienso*.

Otra cosa que une el teatro de La Zaranda con el de Cricot 2 es el modo de trabajar. Ambas compañías desde sus inicios apostaron por una constante investigación y desarrollo de sus ideas a través del trabajo colectivo en los ensayos. Esta actitud se

traduce en la existencia de unas etapas bien delimitadas que culminan con la presentación de un espectáculo ante el público, su posterior gira hasta el inevitable declive o desgaste de las ideas expuestas y, finalmente, su abandono.

La explicación del modo de trabajar de Tadeusz Kantor forma parte de la introducción a la presente tesis doctoral, por lo que nos centraremos en cómo perciben su evolución como grupo los miembros de La Zaranda. Dado que cada puesta en escena es un ente individual, que nace tras un período de gestación, vive un tiempo determinado y después muere, la compañía no suele repetir espectáculos¹⁰⁶. Cada uno de ellos es independiente, posee su propio ritmo y responde a la necesidad de expresar una idea concreta.

Además, la evolución constante evita el posible estancamiento de ideas y soluciones adaptadas. La editorial de la revista *Artez* recoge las siguientes palabras de Eusebio Calonge: “Creo que en el teatro hay demasiado oficio pero falta vocación, y sin ella, sólo queda hacerlo bien o hacerlo mal. Nosotros queremos hacerlo verdad, presente, eterno. La lucha, la tentativa, sigue siendo hacer visible lo invisible” (*Artez*, 2002). De forma similar se expresaba Kantor, criticando la vanguardia de oficio de los artistas que se servían de los logros consolidados de los innovadores para construir obras correctas, pero desalmadas. La aplicación de los efectos apartados de la idea original y del desarrollo le parecía reprochable (Kantor, 2005b: 419).

Podemos encontrar unas similitudes entre La Zaranda y Tadeusz Kantor también en los temas tratados en los espectáculos. Lo resume muy bien Irène Sadowska en la reciente reseña de *El grito en el cielo*:

Pocos autores y grupos de teatro tienen la audacia de confrontarnos con tanta lucidez y fuerza con la experiencia del fin de la vida y sus dilemas, con la conciencia y el temor de la nada. [...] Como en el teatro de Tadeusz Kantor, que ha nutrido la estética de La Zaranda, *El grito en el cielo* nos coloca en una frontera muy fina entre la vida y la muerte. O mejor dicho, en la memoria de la vida (Sadowska, 2016).

¹⁰⁶ Una clara excepción a esa regla fue *Vinagre de Jerez*, repetido durante muchos años, incluso después de estrenar los espectáculos siguientes. (López Sancho, 1992: 124)

La acción que se desarrolla en una tétrica residencia de ancianos muestra la cercanía de la muerte. Es una idea recurrente, siempre presente en su obra, donde ya en el *Vinagre de Jerez* los personajes parecían no estar completamente vivos:

[...] sus idas y venidas, sus desfiles, sus desmayos y sus discursos podían ser contempladas como argucias para aferrarse a la existencia, a una existencia recordada desde la muerte, o más bien, en el espacio de la muerte, metafóricamente representado por el espacio aparentemente naturalista de la pobre taberna andaluza. La Zaranda hacía así suya las ideas de Kantor, según el cual la vida «no puede reintroducirse en el arte más que por la ausencia de vida» y la muerte no puede ser representada, sino vivida (Sánchez, 2006: 159).

La cercanía de la muerte evoca muchos recuerdos, convirtiendo la memoria en otro tópico de los espectáculos de La Zaranda. El protagonista de *El régimen del pienso*, tras aceptar su triste destino, parece acordarse de su familia mirando una vieja fotografía, muy similar a la que encontramos en la mesa de Kantor en el último montaje de Cricot 2, *Hoy es mi cumpleaños*. Alrededor de los clichés de la memoria está construido también *Nadie lo quiere creer. La patria de los espectros* (2010), llamado por los miembros de La Zaranda “un sainete espectral”, en el que se reviven los recuerdos de la vieja casa de blasón.

A lo largo de los cuarenta años de su existencia, La Zaranda, tildada por algunos el mejor grupo de teatro de Andalucía (Morán, 2009) o España (Cuenya, 2014), ha desarrollado un lenguaje propio fácilmente reconocible. Sin duda sus espectáculos gozan de gran interés del público en España y en el extranjero: han recorrido varios escenarios en Europa y América Latina donde son especialmente aclamados. Al mismo tiempo, y sobre todo para una mirada impregnada por el arte de Tadeusz Kantor, es posible encontrar muchas similitudes con el teatro del director polaco. No se trata, por supuesto, de ponerles una etiqueta simplista¹⁰⁷. Varios críticos les llamaron herederos de

¹⁰⁷ En una entrevista Eusebio Calonge, el autor de los textos dramáticos de La Zaranda, dice: “a los críticos les resulta más fácil decir que nos parecemos a Kantor. Ellos sí, muy fácilmente te sacan la etiqueta con redoble y todo, y te dicen: Te pareces a...prrrrm pum pum!, y ahí nomás te cayó el mote. Pero no escarban. No tratan de descubrir por qué te pareces a tal. Si le imitas o si, como algunos otros artistas, has llevado a los personajes a ser símbolos, bebiendo en el ejemplo de Calderón. Que de ahí venimos. Y por eso nos encuentran parecidos a Kantor. Yo creo que quienes montaron realmente a Calderón en este siglo fueron Kantor, Meyerhold y el recientemente difunto Grotowski. Nos parecemos en buscar lo sagrado del hombre y llevarlo al escenario. Lo otro es hacer el teatro decimonónico que, como decía

Kantor en España (Barranco, 2010a; Cuenya, 2011; García Garzón, 2001), ya que – como esperamos haber demostrado- comparten con él la estética y algunos aspectos del contenido. A nuestro parecer, esta comparación es un halago para la compañía jerezana, que los eleva al más alto nivel del teatro europeo.

Las grandes influencias nunca sientan mal aunque en el caso de estos tres convincentes, personalísimos actores hay que admitir, incluso proclamar su identidad profunda, su recio andalucismo pleno de esa seca y al tiempo contradictoriamente jugosa humanidad, caliente comicidad, que le viene por dentro desde lo árabe a la cultura de Andalucía (López Sancho, 1995: 94).

Oscar Wilde, “para ver en el teatro un vagón de tercera, pues es mejor que vaya de veras en un vagón de tercera” (Cosentino, 1999: 20).

8. *La infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo¹⁰⁸

En *La infanta de Velázquez*, un drama que Jerónimo López Mozo escribió en 1999, ella es la protagonista, aunque no la única. Su muda presencia en el marco del famoso cuadro barroco –recreado en la primera escena de la obra– parece un pretexto para la presentación del teatro de Tadeusz Kantor, que llega al Museo del Prado para contemplarla. Precedido por el Guía, Kantor-personaje entra en escena a través del espacio reservado normalmente para el público: aparece en el pasillo entre las butacas, vestido de forma para él característica e inconfundible, con el gabán apoyado sobre los hombros y un sombrero en la cabeza. Y lo único que quiere ver en el museo son *Las Meninas* de Velázquez (López Mozo, 2006: 55).

Como reconoció en una entrevista con Mieczysław Porębski, Tadeusz Kantor se sentía atraído por el pintor español: “Me gustaba mucho Velázquez, en el Prado siempre volvía a Velázquez y a Goya, el resto me resultaba más bien indiferente” (Porębski, 1997: 133). La infanta de Velázquez se convirtió en un tema recurrente en la obra del artista polaco, y aparecía tanto en su pintura como en el teatro (Paluch-Cybulska, 2014). Esta fascinación la recoge López Mozo, que convierte el encuentro con la infanta María Teresa en el punto de partida de su obra. Se trata de un encuentro simbólico, porque en los cuadros de Kantor es la infanta quien viene a la habitación del artista, por ejemplo en el cuadro del año 1988 titulado “Pewnego dnia weszła do mojego pokoju Infantka Velazqueza” (Un día entró en mi habitación la Infanta de Velázquez). Y en esta ocasión es el artista polaco quien visita a la Infanta y, habiendo captado su mirada, la invita a Cracovia. Con el sugestivo cierre de la primera escena, los lectores de *La infanta de Velázquez* se ven “introducidos en el mundo, donde en el mismo nivel coexisten los personajes del mundo del arte y de la realidad, del pasado y del presente, los irreales protagonistas de las pinturas del siglo XVII y el «real» Tadeusz Kantor” (Kumor, 2009: 160).

¹⁰⁸ Cfr. Nawrot, Julia (2015). “Kantor en *La infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo”. *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, núm. 7, 2015, pp. 71-79.

El texto dramático de López Mozo está compuesto de catorce escenas. Las tres primeras se centran en el cuadro de Velázquez, visto desde fuera en el Museo del Prado o vivido desde dentro, cuando las figuras en él retratadas cobran vida. A partir de la escena IV la acción del drama se traslada al atelier del artista polaco, al que llega la Infanta para contar su historia y representarla junto con la compañía teatral.

Llama la atención la actitud de la Infanta que en el drama lleva la voz cantante y abandona el cuadro para recorrer medio mundo y llegar a Cracovia, donde en el estudio de Tadeusz Kantor narrará más de tres siglos de la historia de Europa. Aunque al principio aparece como una niña de apenas cinco años, “una damita joven, la que lo ignora todo, la que sólo juega y se divierte” (López Mozo, 2006: 77) según sus propias palabras, toma protagonismo y valor para contar los momentos más impactantes y trágicos de la historia. La infanta sale del cuadro, se libera de los convencionalismos que la retenían como puro objeto de admiración y deseo. Huye de la custodia de don Diego de Velázquez.

El pintor barroco, que en su propio cuadro de *Las Meninas* se auto-representó como el agente, el autor de la bella imagen de la infanta, en el drama de López Mozo pierde poder sobre la retratada. Ha de ceder ante su decisión firme de querer marcharse. Y la infanta va a Cracovia para visitar a Kantor, pero esta vez no aparecerá muda en uno de sus cuadros, sino se convertirá en el centro alrededor del cual se construirá el espectáculo de Kantor-personaje.

Jerónimo López Mozo vio por primera vez un espectáculo de Tadeusz Kantor durante el Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela) en 1981. Fue asimismo la primera ocasión en que el público hispanohablante pudo asistir a Wielopole, Wielopole, que pocos meses después viajaría a España para inaugurar la temporada del Centro Dramático Nacional. Para el dramaturgo español fue una experiencia importante, como él mismo reconoce, diciendo que el artista polaco “acabó siendo uno de los faros que han guiado [su] quehacer teatral” (López Mozo, 2006: 46). López Mozo considera que los tres elementos más importantes de la obra de Kantor son: la memoria, los juegos con el tiempo, y la intersección entre la vida y la muerte. Todos ellos constituyen la base de *La infanta de Velázquez*, como ilustra el siguiente diálogo entre los personajes principales (López Mozo, 2006: 76-77):

KANTOR: – En mi teatro, los protagonistas son los ausentes. Cuando mi memoria les convoca, salen en tropel de ese armario. Jamás falta ninguno. Se fingen vivos y evocan, unas veces, los recuerdos de la infancia. Otras, en cambio, prefieren escenificar su muerte. Algunos la repiten unas cuantas veces, alcanzando momentos sublimes en su interpretación.

INFANTA: – ¿Quiere decir que cualquiera puede resucitar en este lugar lo que ha vivido?

KANTOR: – Pruebe a hacerlo. Aquí todo sucede como fuera del tiempo. Cuente su aventura.

[...]

INFANTA: – No sabría por dónde empezar.

KANTOR: – Por un acontecimiento cualquiera... Escoja uno al azar. El episodio aparentemente más insignificante sirve para iniciar una representación.

En este breve fragmento de la cuarta escena, el personaje de Kantor da algunas claves de lo que era su teatro. Es el teatro de la memoria, donde un sólo elemento puede constituir el punto de partida, como escribió Kantor en 1980 “la reconstrucción de los recuerdos [...] debe contener sólo esos momentos, imágenes, «clichés», que la memoria [...] retiene, haciendo una elección en la masa de la realidad, una elección muy importante (artística), porque de forma infalible da en la VERDAD” (Kantor, 2005b: 359). Da igual por dónde se empieza, pues es así como funciona el recuerdo y es así cómo fluye el discurso fundado en la memoria. En otra ocasión Kantor afirma rotundamente:

No: el lugar de la acción definido en las acotaciones, sino: la superposición de los CLICHÉS DE LA MEMORIA / convocados del PASADO, / que «se hacen pasar» por el tiempo presente, que aparecen «de la nada», que mezclan los objetos, las personas, las situaciones... y que, en este loco proceder, pierden toda la lógica vigente en la vida (Kantor, 2005b: 24).

Los cuadros de la memoria que forman un *collage*, en el que aparecen los “queridos ausentes” (Kantor, 2005b: 209), personajes inspirados en los familiares del propio artista, pero nunca sus copias exactas. “Mi cabeza funciona como una agencia de colocación” dice el personaje de Kantor en el drama de Jerónimo López Mozo (2006:

92). Como hemos visto, en el pequeño diálogo con la Infanta se menciona también el tema de la ya lejana infancia y de la muerte, cuya presencia fue palpable en todos los espectáculos del director polaco. Asimismo, se alude a una de las técnicas más utilizadas por el Teatro Cricot 2, que era la repetición.

En su teatro, tanto a lo largo del proceso creativo como durante todas las funciones, Kantor era el responsable máximo, el creador que cuidaba todos los elementos. El personaje del Guía lo recuerda desde el inicio:

GUÍA. - Me han dicho que, en el teatro, acostumbra a entrar en el escenario durante la representación y a mezclarse con los actores. E incluso que, en presencia del público, corrige sus movimientos y les reprende cuando lo que hacen no le gusta...

Como es bien sabido, Tadeusz Kantor estuvo presente en prácticamente todas las puestas en escena de sus espectáculos, aunque su papel nunca estaba del todo claro: se movía por el escenario o se limitaba meramente a observar la acción; corregía los gestos de los actores o la ubicación de los objetos que conformaban la escenografía, etc. Esta inexplicable e inexplicable presencia de Kantor en el escenario, que era una de sus características más específicas, está presente en *La infanta de Velázquez* a partir del momento en que la acción se sitúa en lo que López Mozo llama: “el cuarto de la imaginación y de la memoria de [...] Tadeusz Kantor”, al que describe como “un espacio con vocación de museo que tiene tanto de estudio de pintor como sala de ensayos” (López Mozo, 2006: 74).

Kantor-personaje es el propietario, el director y el jefe de la compañía, en la que entra la Infanta para contar su historia. Él la anima y prepara el espacio de forma cuidadosa para que la Infanta pudiera actuar con comodidad:

KANTOR pasea la mirada por todo el estudio. Decide cambiar de lugar algunos objetos. Carga con ellos, arrastra los más pesados, corrige su posición, muda de parecer una y otra vez... (78)

Durante la función decide sobre la marcha cómo se va a desarrollar:

KANTOR abre una de las puertas falsas y hace señas para que alguien salga. Al punto se asoma un nutrido grupo de actores sucios y mal vestidos.
KANTOR: – Solo llamo a Adas. (94)

Y también es un claro punto de referencia para los actores: “LEOPOLDO le lanza [a la Infanta] un beso y sale. Al pasar ante KANTOR, le interroga con la mirada y recibe un discreto gesto de aprobación” (111).

En el curso de la actuación de la Infanta aparecen en escena varios elementos propios del teatro kantoriano: puertas, ventanas, un armario que sirve de umbral por el que el que pasan los actores... Por supuesto no pueden faltar los maniqués. Se hace referencia también a la música: en la escena VII (95), la entrada del EMPERADOR se anuncia con la entonación del himno nacional austríaco, en cambio durante la boda de éste con la Infanta (escena XII, página 140), suena la Marcha de la Infantería Gris.

Como vemos, la obra de Jerónimo López Mozo está atravesada por el teatro kantoriano, lo que tiene también su expresión con la mención explícita de seis títulos de espectáculos de la compañía Teatro Cricot 2. Aunque las referencias sean directas, al mismo tiempo resultan sutiles, como podemos ver en el caso de la primera obra citada, que es *¡Que revienten los artistas!*. De esta forma Nicolasillo Pertusato se dirige a don Diego de Velázquez en la segunda escena del texto de López Mozo, manifestando a través de la expresión “¡Qué revienten los artistas!” su profunda ira, así como los celos por la Infanta. La situación rememora a la vez la bien conocida anécdota del origen de este título del espectáculo de Kantor estrenado en 1985. Esas mismas palabras fueron pronunciadas durante el conflicto entre una célebre galería de arte parisina y la comunidad de vecinos. Estos últimos no querían permitir que la galería realizara unas obras en su edificio, que les afectarían, y al argumento de que la galería daba prestigio al barrio entero, una de las vecinas gritó: ¡qué revienten los artistas! (Kantor, 2005c: 10).

Otro espectáculo de Kantor que aparece recogido por López Mozo con su título original es *La boda*. En *La infanta de Velázquez* es el título de la escena XII, mientras que originalmente así se llamó el trabajo¹⁰⁹ preparado por los estudiantes de la *Scuola*

¹⁰⁹ *Un matrimonio a la manera costruttivista e surrealista.*

D'Arte Drammatica de Milán bajo la dirección y supervisión de Kantor. Fue la aplicación práctica de una serie de seminarios impartidos por el artista en 1986, recopiladas posteriormente bajo el título de *Lecciones milanesas*. López Mozo, construyendo una escena bajo este rótulo hace un homenaje al magisterio del director polaco. En el mismo acto se recogen también elementos que evocan otro espectáculo kantoriano: la boda del título de la escena XII parece sacada directamente de *Wielopole, Wielopole*, donde el Cura casaba a la Madre Helka y el Padre Marian, cuyos personajes parecían venidos del mundo de los muertos y carecían de voluntad propia. En *La infanta de Velázquez* esta situación se recrea con la propia Infanta y el Emperador, al que el Cura hace repetir las palabras pronunciadas al mismo tiempo que está contestando por él. Como excusa de su actuación, a la pregunta del personaje de Kantor sobre “qué clase de boda es ésta”, el Cura contesta simplemente: “La que tenemos ensayada” (López Mozo, 2006: 140). Se superponen los planos de la realidad de los actores que forman parte de la compañía Cricot 2 con la ficción de la acción de la obra dramática, formando un complejo entramado de alusiones y niveles de interpretación¹¹⁰.

El espectáculo *Wielopole, Wielopole*, cuyo estreno tuvo lugar en Florencia en 1980, se evoca también en la escena IV a través de la escenografía sugerida por Jerónimo López Mozo en las didascalías: “el cuarto de la imaginación y de la memoria de su propietario, TADEUSZ KANTOR” iluminado tan sólo con “una bombilla suspendida del techo” (López Mozo, 2006: 74-75). El espacio está lleno de objetos propios del Teatro de la Muerte, cuya obra inicial fue *La clase muerta*. Entre los elementos que llenan ese lugar en que la Infanta visita al artista polaco se encuentra una cuna metálica y “un artilugio a mitad de camino entre aparato de gimnasia y potro de tortura” (López Mozo, 2006: 75), los mismos objetos que fueron utilizados en el espectáculo estrenado en 1975, y que volverán a aparecer en la penúltima escena de *La infanta de Velázquez*, en la que se recreará la secuencia de los partos continuos y frenéticos para dar descendencia digna del Emperador (en el espectáculo original de Cricot 2, a Tumor Cerebróvich). En el mismo acto XIII se utiliza también otro elemento tomado de *La clase muerta*: un pupitre lleno de libros, podridos, que han perdido todo su valor: “Enciclopedias polvorientas y deshilachadas. Reliquias del pasado. Todo el

¹¹⁰ Esta forma de construir una obra dramática nos lleva a recordar el drama *Marat/Sade* de Peter Weiss, cuya influencia en su obra Jerónimo López Mozo reconoce abiertamente.

saber que el hombre necesita cabe en la mitad de la mitad de un disquete” (López Mozo, 2006: 148).

Llama la atención el hecho de que todos los espectáculos a los que hace referencia López Mozo en su obra dramática pertenecen a la última etapa de la creación de Cricot 2, es decir, al Teatro de la Muerte. Este período, que es una etapa que culmina y recoge la investigación teatral del artista polaco y de su compañía desde su fundación, y que al mismo tiempo es la más conocida, abarca los últimos quince años de trabajo y vida de Tadeusz Kantor. El Teatro de la Muerte empezó con el estreno de *La clase muerta* en 1975 y se cerró con la puesta en escena de *Hoy es mi cumpleaños*, ya de forma póstuma. La alusión a este último espectáculo cierra la obra dramática de Jerónimo López Mozo: “¿Sabe, Infanta? Hoy es mi cumpleaños. El último.” dice el personaje de Kantor y son las últimas palabras que oímos.

Esta obra final -póstuma- atraviesa *La infanta de Velázquez* desde su inicio hasta el desenlace. Por supuesto el lazo principal es el personaje de la Infanta, que por primera vez cobra cuerpo precisamente en el último espectáculo de Cricot 2. Aunque, como hemos señalado, la Infanta en la obra de Jerónimo López Mozo goza de una libertad mucho mayor que en *Hoy es mi cumpleaños*, también se ve encerrada dentro de un cuadro, cuando el Emperador la “conduce [...] al otro lado del marco sin lienzo” (López Mozo, 2006: 103):

INFANTA: – ¿Por qué aquí?

EMPERADOR: – Así podré verte a todas horas.

INFANTA: – No quiero volver a ser pintura.

EMPERADOR: – Lo serás por poco tiempo. Te lo prometo. (La besa en los labios y se va apartando de ella) Pintura privilegiada. Tienes vida propia en ese cuadro.

De esa forma la Infanta vuelve a ocupar el lugar que había diseñado para ella Tadeusz Kantor en su último espectáculo.

La escena final de *La infanta de Velázquez* se titula *No volveré jamás*. ¿Es la Infanta quien pronuncia estas palabras? ¿O es Kantor quien se despide? En el año 1988 Cricot 2 estrenó un espectáculo bajo este mismo título¹¹¹, con el que Tadeusz Kantor

¹¹¹ En la presente tesis se ha optado por la denominación *Jamás volveré aquí*. Cfr. Introducción.

quería cerrar su labor teatral. Por primera vez Kantor, siempre presente en el escenario, decidió convertirse en un personaje en toda regla, y actuó como “Yo – en persona”. Su voz sonó de los altavoces, inmortalizada en la grabación. Y el espectáculo en sí fue un *collage* de escenas, objetos, personajes y otros elementos utilizados a lo largo de la trayectoria profesional del artista.

También la última escena de la obra dramática de López Mozo constituye una recapitulación. El personaje de Kantor dice:

He de confesaros algo. La oscuridad empieza a envolverme. A veces miro y no veo. Las voces, incluso las cercanas, las oigo mal. Tengo la sensación de que todo se aleja de mí poco a poco. Lo interpreto como el anuncio de que está a punto de llegar ese momento en que ya no ocurre nada. He decidido disolver la compañía. Habéis peregrinado conmigo durante mucho tiempo. Gracias a todos. Sed felices. Es cuanto tengo que deciros. Podéis olvidaros de mí (López Mozo, 2006: 158).

En esta última escena López Mozo pone en boca de Kantor una amarga reflexión: “He pasado mi vida creyendo que la memoria es capaz de hacernos mejores, que el testimonio de los seres que habitan en ella evita que el hombre repita sus errores. ¡Qué equivocado estaba!” (López Mozo, 2006: 160). Del personaje emana un profundo desencanto, “es posible que ya no exista” (López Mozo, 2006: 161) llega a decir. *La infanta de Velázquez* termina con la oscuridad completa que envuelve el cuarto de imaginación de Tadeusz Kantor.

“Rescatar del olvido” es el título de un texto de Kantor recogido entre las reflexiones referentes al espectáculo *No volveré jamás* (Kantor, 2005c: 125-130). “Rescatar del olvido” podría ser asimismo el lema del drama de Jerónimo López Mozo, puesto que por un lado constituye un homenaje a Kantor y a su teatro, pero al mismo tiempo trata de rescatar del olvido la historia de España, en cuya portavoz se había convertido el personaje de la infanta de Velázquez.

9. *Lecciones milanesas* de Sara Molina

Lecciones milanesas, el espectáculo dirigido por Sara Molina¹¹², se estrenó en el marco del VI Festival Internacional de Teatro Universitario de Granada en noviembre del año 2013. Fue un homenaje a Tadeusz Kantor, a la vez que un intento de traducción escénica de su obra. Sin embargo, una traducción en el campo de las artes escénicas no se realiza sólo a nivel textual, sino que también tiene un importante componente visual. Y sólo las múltiples relaciones que se establecen en el marco espacio-temporal de un escenario dan una visión de la totalidad y permiten entender, o más bien, permiten sentir y percibir el espectáculo. El material de partida no es un texto en el sentido estricto de la palabra, ni siquiera un conjunto de textos, que se hubiera podido traducir del polaco al español y poner en escena. Estamos ante la traducción de la obra de Kantor, es decir, de su creación teatral a la vez que de su amplio pensamiento crítico-teórico.

El título del espectáculo viene prestado de un seminario que impartió Tadeusz Kantor durante un mes (desde el 25 de junio hasta el 25 de julio) de 1986 en la *Scuola d'arte drammatica "Piccolo Teatro"* de Milán. El montaje de Sara Molina, sin embargo, abarca mucho más que las clases magistrales de Kantor. Molina construye *Lecciones milanesas* sirviéndose de varios textos teóricos y de las grabaciones de los espectáculos del artista polaco, como se analizará a continuación.

El espacio escénico es una caja negra, que sin embargo conecta con el espacio del público mediante la colocación de un colchón en el pasillo delante de la primera fila de butacas. Los actores se moverán también en el proscenio, invadiendo la platea. Esto impide a los espectadores estar cómodos y seguros, o alejados de la acción escénica, sino todo lo contrario, durante todo el espectáculo se sentirán interpelados y forzados a

¹¹² Sara Molina reconoce abiertamente la impronta que dejó la obra de Tadeusz Kantor en su propia obra artística. Ya en el año 1993, en el programa de mano del espectáculo *Tres disparos. Dos leones*, realizado con la compañía granadina Teatro Para Un Instante, aparecían las siguientes citas de Kantor: “Un espectáculo no es un producto terminado, es un campo abierto en el cual la creación continúa su batalla” y “Ser actor es ya ser un personaje”.

hacerse la pregunta: ¿qué está pasando? ¿qué estoy presenciando/viviendo? Y, más en profundidad, ¿qué es lo teatral?

La disposición escénica propuesta por Sara Molina enlaza con la teoría teatral kantoriana, que Denis Bablet define de la siguiente manera:

Tadeusz Kantor afirma su concepto de arte como actitud [...], un teatro concebido como experiencia vital: «No se mira una obra de teatro como se mira un cuadro, a través de las emociones estéticas que depara, sino por sí misma. [...] ¡Una obra de teatro no se *contempla!* Se acepta una responsabilidad completa al entrar en un teatro» (Bablet, 1986: 14).

El primer choque que vive el espectador de *Lecciones milanesas* de Sara Molina es la sensación auditiva fuerte de golpes de un látigo contrastados que irrumpen bruscamente en la total oscuridad inicial, sustituidos en seguida por el movimiento sutil de una cinta. Se establece un paralelismo entre dos objetos y dos actitudes muy diferentes, la equiparación de dos extremos: por un lado, la fuerza bruta y, por otro, la finura. A continuación, cuando se ilumina el espacio ocupado por el colchón vemos cuerpos de actores amontonados, como si fueran maniqués, “modelos para actores vivos” (Miklaszewski, 1992: 40), según las palabras de Kantor. En el escenario, en cambio, está tumbada una mujer, que igualmente parece más bien un cuerpo sin vida. Todos estos actores-maniqués respiran al unísono, marcando con fuerza cada inhalación y exhalación, contagiando con este ritmo al público. Aunque desde el inicio del espectáculo hayan pasado varios minutos, muy intensos, todavía no se ha pronunciado ni una sola palabra.

La ausencia de verbalización en los primeros minutos de *Lecciones milanesas*, que Sara Molina ha titulado “Prólogo”, no significa que Kantor hubiera renunciado el uso de la palabra en sus espectáculos. El artista polaco afirmó:

Considero la existencia del texto dramático como un elemento muy importante del teatro. No tengo la menor ambición de reformar el género literario conocido como dramático. Estoy convencido de que existirá aún durante mucho tiempo. Pero no se trata de ello. Creo, sin embargo, que debería existir como una propuesta de teatro

que es capaz de revolucionar el teatro, igual que el mismo espectáculo autónomo, y no sólo como el único material “para ser interpretado” (Kantor, 2005b: 160).

Teniendo en cuenta la internalización de la obra de Cricot 2 que presentó sus montajes en el mundo entero, con muy buena recepción y comprensión de estos espectáculos tanto en las ciudades polacas, como en los escenarios europeos, el hecho de que en cada obra utilicen la palabra hablada (en polaco) puede parecer contradictorio. Jan Kłossowicz (1991: 79-80) explica esta aparente paradoja, señalando la composición de los espectáculos de Kantor, donde el contenido y la simbología de cada una de las secuencias y acciones actorales es muy expresiva. “No he sido yo quien descubrió que la palabra no es la más importante. Más importante que las palabras, los movimientos, los gestos, es la situación. La situación de algún acontecimiento. [...] Es la situación en la que se lanzan los actores” (Kantor, 2005c: 165). Tampoco Sara Molina ha renunciado la palabra, aunque sí ha optado por utilizar la palabra en español, es decir, su lengua materna a la vez que idioma entendido por la gran mayoría del público que acudió al estreno de *Lecciones milanesas* en Granada¹¹³. Y los textos escogidos, con muy pocas excepciones, son fragmentos de obras y de manifiestos artísticos de Tadeusz Kantor, extraídos de las siguientes publicaciones: *El teatro de la muerte*, en traducción de Graciela Isnardi (Ediciones de la Flor, 1984, Buenos Aires) y *El teatro de la muerte y otros ensayos, 1944-1986*, traducido por Katarzyna Olszewska Sonnenberg (Alba Editorial, Barcelona), así como de los textos editados en la revista *El Público*¹¹⁴.

El espectáculo de Sara Molina, que comienza con el arriba mencionado “Prólogo”, está dividido en tres partes bien diferenciadas y acotadas mediante la proyección de los rótulos en la tela de fondo y son: la primera – Introducción; la segunda – Índice; y la tercera – La Narración. Estamos, entonces, ante un *collage*, una creación fragmentaria

La primera parte del espectáculo de Molina es la más teórica y se abre con fragmentos del espectáculo *¡Que revienten los artistas!*, estrenado en 1985 en

¹¹³ Cabe mencionar que no en todas las funciones el público era hispanohablante, ya que el grupo de teatro de la Universidad de Granada realizó con *Lecciones milanesas* una gira, presentándolas en el Festival Universitario de Lovaina (Bélgica) y en el 18º Ciclo de Teatro da Beira Interior de Covilhã (Portugal). Aun así, el espectáculo fue bien recibido y obtuvo bastante éxito.

¹¹⁴ Desgraciadamente, no ha sido posible determinar a los traductores de estos fragmentos.

Núremberg y traído a España en dos ocasiones, en 1986 y 1987, que se refieren al lugar de la acción. “No la encontraréis en escena. La acción ya no existe. Se trata más bien de un viaje hacia el pasado, hacia los abismos de nuestra memoria”, dice una de las actrices. Tadeusz Kantor reivindicaba este viaje de la memoria a lo largo de toda su creación artística y la directora de *Lecciones milanesas* insiste en ello, eligiendo un texto que, quizás no sin razón, se presentó por primera vez en Núremberg, una ciudad muy significativa en la historia del siglo XX, cuyo nombre se asocia a los juicios contra los nazis después de la Segunda Guerra Mundial. El tema de la guerra y del exterminio judío volverá en la tercera parte del espectáculo, con las reflexiones sobre la memoria de Auschwitz de Giorgio Agamben (en la traducción de Antonio Gimeno Cuspinera). También el tema musical – *Diggin' a Grave* de Micah P. Hinson –, recurrente en esta puesta de escena, evoca el tema de la muerte. Y a mí, personalmente, me recuerda unos versos de Celan, que rezan: “cavamos una fosa en los aires/ no se yace allí estrecho” (*Todesfuge*) (Celan, 2007: 64).

Sigue un largo monólogo del propio Kantor, procedente del espectáculo *Jamás volveré aquí* (1988), que en su concepción inicial iba a ser la última obra teatral del director polaco, una especie de biografía, en la que hablaba de su vida y de su arte, y en la que se encontraba con los personajes de los diversos espectáculos de Cricot 2. En la obra original aparecía el personaje del *Yo en persona*, mientras que Sara Molina opta en este punto por la agrupación de todos los personajes en el centro del escenario. A finales de los años ochenta del siglo XX, Tadeusz Kantor decidió terminar su labor y por primera vez se subió al escenario como uno más, expuesto a los ataques de los personajes que había creado, y no como un demiurgo siempre presente, vigilando el transcurso de los espectáculos. Lo que en *Lecciones milanesas* aparece como monólogo, fue en su primera versión un diálogo en polaco y en francés, una especie de explicaciones que el creador quiso dar a sus actores y sus espectadores. “Perdonad mi mal y sed felices”, dice. Estas mismas palabras se utilizarán en el espectáculo granadino en varios momentos de la primera parte, pronunciadas por distintos personajes, y también al final de la tercera parte.

Detengámonos un instante en la apariencia de los personajes que carecen de nombre propio, son meros fantasmas o reflejos de otros personajes aparecidos en los

espectáculos de Kantor. Su vestuario es muy pobre y directamente enlaza con los elementos de atuendo de los personajes kantorianos. Hay un personaje vestido con pantalón, camisa y chaqueta, que lleva un sombrero y tiene la cara pintada de blanco, que alude a como aparecían normalmente en el escenario los gemelos Janicki. Las mujeres están en ropa interior, y podrían imitar a los personajes de *La gallina acuática* o “La infanta del cuadro de Velázquez” kantoriana, pero también “La pobre fregona”. Otro de los actores es un embalaje y lleva sobre la espalda un gran saco, que no es un accesorio, sino una parte integrante de él. Otro parece ser el “Autorretrato” del artista salido de *Hoy es mi cumpleaños*, viste de chaqueta, lleva sombrero y una larga bufanda. “Tiene que ser Él si lleva la bufanda”, como diría uno de los personajes de *Jamás volveré aquí*.

Se produce un cambio de iluminación y en el personaje de La pobre fregona empieza a correr frenéticamente por el escenario, de un extremo al otro, gritando su discurso sobre la acción. Sus palabras no siempre son entendibles, a veces cubiertas la música, pero su agitada actuación introduce en la escena un contraste con el grupo inmóvil de los actores, que se mantienen de espaldas al público. Los dos planos se hacen aún más diferenciados cuando los personajes, uno a uno, se acercan al borde del escenario y caen de él, mientras ella está terminando su parte, para dejarse empujar por el personaje del látigo y caer al proscenio, porque “el artista debe estar siempre en el fondo”. El último en desmoronarse es el personaje-viajero, que lleva en la espalda una enorme mochila-*emballage*. El cambio de escena se produce con el apagado de luces y un prolongado silencio, después de cual empieza una situación muy violenta de revista a las tropas. Todos los actores están alineados en el extremo izquierdo del escenario y una actriz, distinguida con un tocado muy rebuscado – una especie de sombrero hecho con frutas artificiales pintadas de negro – hace de su general. Pronuncia el texto del espectáculo kantoriano *¡Que revienten los artistas!*, gritando a la cara de los demás actores, “todos brutalmente mezclados”. No hay separación entre lo más bajo y lo más sublime, “las canciones obscenas [están junto a] un himno patriótico de los soldados”, porque no existe una lógica en la memoria, que saca del olvido los elementos más dispares. Una vez que termina su perorata, empieza un desfile de maniqués, que al ritmo de la misma música de antes, deambulan por todo el escenario, ensimismados, sin

parecer verse los unos a los otros, repitiendo de forma obsesiva los mismos movimientos. Entre estos gestos se puede reconocer el modo de andar de los reclutas conocidos de *Wielopole, Wielopole*, de donde copia sus movimientos otro personaje que imita a “Ese Señor” que Kantor denominó también “Quien todos sabemos”.

El personaje de “Autorretrato” pronuncia, en el espectáculo de Sara Molina, las primeras palabras sobre la condición del actor, procedentes del ensayo sobre *Teatro happening* Kantor. “El Actor, retrato desnudo del hombre” (Kantor, 1984: 171-173). El fragmento de este texto, en *Lecciones milanesas* está repartido entre cuatro personajes que, mientras dicen sus partes del texto –sin seguir el orden estricto en el que éste fue escrito en 1967–, repiten unos movimientos característicos para cada uno de ellos. En su montaje Molina trata de traducir las ideas de Kantor y darlo a conocer al público y no de buscar una cronología exacta. Es importante reflejar la atmósfera de su obra, sabiendo que “En la base de este teatro está el circo, una comicidad que se escapa de las conveniencias”, como declara uno de los personajes en una nueva secuencia marcada por un cambio de luces, mientras juega con un aro. Son palabras que proceden del Teatro Cero (1963), y al mismo tiempo explican el origen del nombre de la compañía – Cricot – que es el anagrama de “to circ”, es decir, “esto es un circo”. También los accesorios utilizados a lo largo de la puesta en escena: la cinta, los aros del gimnasio y el látigo que se usa para domar las fieras, cobran de esa forma un sentido más profundo y se explican a través del origen del nombre del grupo teatral de Kantor.

Mientras el personaje ejecuta la acción arriba mencionada, el resto de los actores, agrupado bajo otro foco, lo observa y escucha detenidamente sus palabras. De esta multitud de repente se separa una actriz, causando nerviosismo entre los demás: intentan estar aún más cerca los unos de los otros, cerrando las filas. De esa manera se forman dos puntos opuestos en el escenario, dos extremos a dos lados de una línea diagonal que corta el espacio escénico. La figura de la actriz está sola enfrente de la multitud de la que salió. La acción que propone Sara Molina a este fragmento es sumamente interesante, ya que por un lado la actriz pronuncia las palabras revolucionarias provenientes del Manifiesto 1970 del Teatro Imposible sobre la obra de teatro, que SIMPLEMENTE ES, “que no expresa nada” y “que carece de referencias a la realidad” (Kantor, 2010b: 90-91), y al mismo tiempo se mueve de manera

descoordinada, se cae al suelo, lucha con alguna fuerza invisible para poder terminar su discurso. Por otro, los demás actores, agrupados en el extremo opuesto del escenario, tratan de detenerla, no quieren que termine y parecen estar dispuestos a pelear por la idea del teatro tradicional. Incluso, con mucha cautela, se atreven a avanzar hacia ella para pararla, parecen reprochar su comportamiento y cortar su discurso. ¿Cómo es posible que la obra “se muestre inaccesible a la [...] interpretación y que esté dirigida [...] hacia lo desconocido”? Es, pues, como mínimo, desconcertante. De hecho, de repente la actriz cae exhausta y se produce un nuevo cambio de escena.

Otro manifiesto utilizado en la *Introducción* es el del Teatro Informal (1960), el más antiguo de los hasta ahora mencionados, donde se habla de la materia “primitiva y bruta”. Mientras oímos esta consigna, se proyecta en el fondo del escenario y sobre los trajes de los actores, una grabación de palomas en una plaza. Aunque no es un hecho confirmado por la autora del montaje, nos arriesgamos a interpretar que es un guiño a la ciudad de Cracovia, de donde proviene la compañía Cricot 2 y donde Tadeusz Kantor desarrolló su actividad artística, cuya plaza del mercado es conocida, por lo menos en Polonia, por estar siempre llena de palomas. De nuevo hay dos planos bien diferenciados: en el centro están los cuatro actores masculinos, prácticamente inmóviles, escondidos bajo las imágenes proyectadas en la tela de fondo y sus trajes, y en la parte anterior izquierda del escenario, en un círculo luminoso se mueven tres actrices, atadas entre sí por dos aros negros, que finalmente caen al suelo sin vida. Esta primera parte del espectáculo termina con un fragmento del Teatro de la Muerte (1975) que reza sobre el encuentro, crucial y emocionante, entre el actor y el espectador, no tan diferentes entre sí, aunque situados a dos lados de una barrera infranqueable. Se enciende la luz, a lo que los personajes reaccionan con movimientos lentos, parecen estar despertándose de un sueño profundo, lentamente se levantan del suelo, mirando hacia el fondo de la platea. Y de pronto, irrumpe en nuestros oídos una canción folklórica polaca, con un ritmo pegadizo, muy marcado, que casi invita al público a levantarse y empezar a bailar. Inesperadamente, los personajes repiten sus movimientos del desfile de los autómatas que habíamos visto después de la secuencia de la revista de tropas unos minutos antes.

La brusca interrupción de esta escena marca el pase a la segunda parte del espectáculo de Sara Molina. Si en la primera parte estamos delante del espacio vacío,

ahora el escenario se llena de sillas plegables, que los actores apilan, desplazan y distribuyen por todo el espacio. De esta forma se ha traducido la idea kantoriana del teatro que se derrumba, del manifiesto del Teatro Cero:

Casi todo el espacio está ocupado por un enorme montón de sillas plegables, idénticas, desteñidas por la lluvia y el viento, gastadísimas, apiladas como en reserva, como tijeras, como-no-funcionando. [...] El sonido: sordo, seco, brillante, uniforme. Ese enorme objeto cumple numerosas funciones (Kantor, 1984: 83-84).

La segunda parte es mucho más corta y a su vez se compone de tres fragmentos: el *ÍNDICE. Escenografía*; el *ÍNDICE. Vestuario*; y el *ÍNDICE. Iluminación*.

Las sillas plegables, en la parte dedicada a la escenografía, marcan dos espacios. En el lado central se ha formado un montículo, al que suben dos personajes: una actriz evoca con su comportamiento a la pobre mujer de *Hoy es mi cumpleaños* que usurpaba el lugar de la infanta, la otra, en cambio, agita victoriosamente la negra cinta recordando la bandera utilizada en el último acto de *La clase muerta*. Ambas son clichés de la memoria, característicos del Teatro de la Muerte. En la parte derecha, en cambio, vemos un juego de sosias, cuyos gestos son iguales, ya que se reflejan el uno en el otro. Mientras los dobles repiten sus acciones y descubren su semejanza, el Autorretrato o la imagen del mismo Kantor, enfatiza en que “para decir algo importante hace falta un ritual absurdo”.

El paso a la parte titulada *ÍNDICE. Vestuario* es fluido, los personajes continúan sus acciones, interrumpidas por los latigazos que los asustan y frenan para un momento. “No hay escapatoria del escenario”, todos repiten sus gestos, están encerrados y bajo vigilancia. El siguiente cambio de secuencia, dedicada a la iluminación, se caracteriza por el uso de la luz estroboscópica. Al son de la citada canción de Micah P. Hinson, todos los presentes ordenan el espacio escénico. En la parte anterior derecha del escenario con las sillas de madera plegadas se recrean unos bancos de escuela que imitan el objeto principal de la escenografía de *La clase muerta* y que más tarde Kantor convirtió en un objeto de museo¹¹⁵. Los actores se sientan en estos pupitres improvisados y con los gestos prestados del espectáculo del Teatro de la Muerte,

¹¹⁵ Cfr. Capítulo 2.1.2. de la presente tesis.

levantando los brazos y agitando los dedos, señalan su preparación para la clase. Pero esta escena, que se desarrolla a cámara lenta, no dura mucho, ya que enseguida inicia un nuevo movimiento. La segunda parte del espectáculo granadino se cierra con el brillante uso de un fragmento recogido en la selección de textos de Tadeusz Kantor hecha por Denis Bablet, titulado “El Elenco”, extraídos del capítulo de *La estructura y el conjunto del Teatro Cricot 2* (Kantor, 1984: 222-225). Aquí también presenciamos un desfile de personajes, esta vez vivos, que –llamados a gritos por el personaje-viajero– avanzan desde el fondo del escenario hacia el proscenio para saltar a la platea, rompiendo esa barrera infranqueable con el público. Es un fragmento que se ha modificado ligeramente, añadiendo, por ejemplo el nombre de Kobjalka, uno de los mayores especialistas en Kantor, que aparece rodeado de los actores que formaron parte de la compañía Cricot 2. Luego todos los personajes vuelven al palco escénico, forman un grupo compacto en el centro, y mientras el actor que los había llamado salta sobre el escenario y agita la negra cinta acrobática, ellos ordenan las sillas en dos filas y preparan así el decorado de la tercera y última parte de las *Lecciones* de Sara Molina

Ésta se titula LA NARRACIÓN y, efectivamente, por primera vez aparece en todo el espectáculo, los actores representan una suerte de relato, ilustrando con sus gestos las palabras pronunciadas por el “personaje con el látigo” que en esta situación ejerce de narrador. Hasta ahora sólo se emitían enunciados dirigidos al público y ahora, finalmente, surge un incipiente diálogo. Los espectadores reconocen la historia de Orfeo, que ha vencido la muerte y logró volver de la ultratumba. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por recuperar a su amada, no logró su objetivo y su regreso fue muy amargo. Kantor utilizó la imagen de este personaje de la mitología griega para filosofar sobre la labor del artista, cuyo interés “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” (Kantor, 2010b: 37).

En esta parte del espectáculo de Molina se materializa la idea del Teatro de la Muerte. Las palabras que abren esta parte cobran un nuevo significado, pues el actor al que miran los demás actores ya no es un cuerpo sin vida: el cadáver se transforma en un viajero. Es Orfeo en persona que ha vencido la muerte, y que simboliza la fuerza y el

poder del arte, ya que con su música podría salvar a Eurídice. Los demás actores de *Lecciones milanesas* deciden acompañarle y, uno a uno, traspasan el mismo umbral que él había cruzado. Siguiendo sus pasos se convierten en viajeros. Se produce un juego metateatral, en el que todos intentan definir el papel que tienen en la obra, aunque finalmente resulta que “ser actor es ya ser un personaje”, no hace falta interpretar nada más. Con los elementos de *attrezzo* que llevan consigo, una maleta o una almohada presionada contra el pecho, estos personajes se asemejan a los desplazados por la guerra. Y Orfeo, que se salva de la muerte, se convierte en un testigo, devolviéndonos al terreno de la memoria.

Para Kantor los recuerdos eran una fuente muy importante para su arte, tanto los recuerdos personales como la memoria histórica, que podemos trazar, por ejemplo, en *Wielopole, Wielopole*. Una de las secuencias del último acto se titula “La celebración enturbiada por un incidente imprevisto. RABINEK¹¹⁶, su canción fúnebre de cabaret y su posterior (mucho más tardío) destino” (Kantor, 2010a: 324) y se refiere claramente a la Shoah. En *Lecciones milanesas* Molina no sólo recalca este aspecto de la obra de Kantor, sino que introduce en su espectáculo fragmentos del libro de Giorgio Agamben, un filósofo italiano, que se titula *Lo que queda de Auschwitz*. Agamben reflexiona sobre la tragedia de la Segunda Guerra Mundial y el significado ético, político y social de los campos de exterminio. La lección de los campos de concentración parece ser sólo una y muy amarga: “*¡Plus jamais ça!* Cuando ya está claro que *ça* está en todas partes” (Agamben, 2000: 11). Esta misma reflexión acompañó también a Kantor durante toda su vida, y se vio reflejada tanto en su producción teatral, como la pictórica.

En conclusión, *Lecciones milanesas* de Sara Molina es un montaje muy completo, que muestra una tensión dialéctica entre diferentes elementos de la creación artística de Kantor. En este breve capítulo hemos intentado transmitir la compleja traducción que ha hecho de la obra de Tadeusz Kantor, aunque tratándose de la experiencia viva que es un espectáculo teatral, resulta también difícil su descripción con palabras: “el drama solo puede ser concebido como un acontecimiento concreto. Resulta prácticamente imposible su transcripción o su codificación” (Sánchez, 1994: 104). *Lecciones milanesas* de Sara Molina cumplen, además, con la premisa de Witkiewicz,

¹¹⁶ “Rabinek” es el diminutivo de la palabra “rabino” en polaco.

que ya en 1920 escribió: “Al salir del teatro, el espectador debiera tener la impresión de un sueño extraño donde las cosas más intrascendentes tienen un inexplicable encanto” (Witkiewicz, 1977), por su parte, Kantor terminó su seminario italiano con las palabras que Molina también recoge: “Y eso sería todo. Mi último consejo: «hay que acordarse de todo y olvidarse de todo»...” (Kantor, 2010b: 299).

10. *Tadeusz Kantor en el Museo del Prado* de Tom Skipp

Tadeusz Kantor en el Museo del Prado es un cortometraje de Tom Skipp, con el que el director inglés quiso homenajear al artista polaco en el año de centenario de su nacimiento. Su estreno tuvo lugar en la Universidad de Kent (Canterbury, Inglaterra) durante el Congreso Internacional “Kantorbury, Kantorbury”, en septiembre de 2015. En España se proyectó por primera vez el día 6 de octubre de 2015 en La Casa Encendida de Madrid, también como parte de los homenajes dedicados a Tadeusz Kantor, y en un coloquio posterior a la proyección participó el director Tom Skipp, junto a Roksana Niewadzisz, una actriz que había participado en este proyecto, y Fernando Castro, crítico de arte. Finalmente, la película fue presentada por su autor en el marco del Seminario Internacional “100 años de Tadeusz Kantor: el artista y su obra” organizado en la Universidad Complutense de Madrid a finales del mismo mes de octubre. Después de estas tres sesiones *Tadeusz Kantor en el Museo del Prado* no se distribuyó a mayor escala, y en internet sólo se puede encontrar su tráiler en la página web de Estrella Sonora¹¹⁷, la productora que respaldó este proyecto, y en YouTube¹¹⁸.

El cortometraje cuenta una visita del fantasma de Tadeusz Kantor en el Museo del Prado, donde están expuestos dos cuadros de la pintura española que ejercieron una notable influencia en su arte. Se trata de “Las Meninas” de Velázquez y “Los fusilamientos del 3 de mayo” de Goya, en los que Kantor se inspiró como pintor¹¹⁹ y como director de teatro, introduciendo en varios de sus espectáculos¹²⁰ a los personajes

¹¹⁷ <http://www.estrellasonora.com/KantorPradoESP.html>

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=tIG4wsRtjAa>

¹¹⁹ “Los motivos tomados de la pintura española en la obra de Tadeusz Kantor pertenecen a dos épocas distintas de su producción artística. Primero los encontramos en la serie *Mofe del museo*, elaborada a finales de los años 60 (1966-1970). Veinte años más tarde reaparecerán en el ciclo *En adelante nada más* (1988). En ambos casos, los numerosos lienzos de gran tamaño y los bocetos de Kantor aluden a *Las Meninas* de Velázquez y a *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya” (Turowski, 1997: 41).

¹²⁰ Los soldados cuyo vestuario remite a los soldados napoleónicos pintados por Goya aparecen *Wielopole, Wielopole*; la Infanta, en cambio, se convierte en un personaje de *Hoy es mi cumpleaños*.

de estas obras. En el museo el personaje de Kantor no sólo contempla las célebres pinturas, sino que entra en contacto con dos personajes de su propia obra.

En la película de Tom Skipp el personaje del fantasma de Tadeusz Kantor, que llamaremos en adelante “Kantor-personaje” para evitar la posible confusión con el artista polaco, está interpretado por el actor Juan Lorient Zamora. Durante la mayor parte del tiempo “Kantor-personaje” actúa de forma muda, lo que subraya el hecho de que no pertenezca al mundo real de la obra. No obstante, se oyen sus pensamientos y reflexiones sobre el arte y su propio centenario. La voz de “Kantor-personaje”, que habla en polaco, está grabada por Bogdan Renczyński, que en el cortometraje interpreta al mismo tiempo al personaje del “viajero eterno”, presente tanto en la obra pictórica (Kantor, 2005b: 431) como en la idea del viaje que atravesaba todo el teatro de Kantor (Kantor, 2005a: 34, 162, 318, 388; Kantor, 2005b: 11, 17, 382, 452). En el Museo del Prado aparece también “Kantor niño” personificado por Alfonso Fernández Sola, claramente inspirado en el personaje llamado “Yo - cuando tenía 6 años” del espectáculo *Qué revienten los artistas* (Kantor, 2005c: 8, 21, 251; Zajączkowski, 2008b). Otro personaje infantil del cortometraje de Skipp es la “Infanta niña”, interpretada por Julia Monasterio Fernández, a la que rápidamente sustituye la “Infanta” en su edad adulta, a la que personifica la actriz Monika Kowalska. Junto a estos protagonistas de la película aparecen tres personajes secundarios: una “Vigilante de museo” (Małgorzata Paluch-Cybulska), una “Estudiante de arte” (Roksana Niewadzisz) y un “Operador de cámara” (Tom Skipp), cuya presencia subraya el carácter meta-artístico del proyecto.

La película de Tom Skipp, cuya acción tiene lugar en los interiores del Museo del Prado, empieza en la sala 12 que aloja la obra maestra de Diego Velázquez. El espacio está vacío y en el encuadre se centra “Las meninas”. Poco después entra un niño trayendo consigo una silla plegable, típico objeto kantoriano (Kantor, 2005a: 460-467), la coloca de espaldas hacia el cuadro y se sienta en ella al revés para contemplar la pintura. Saca del bolsillo un lápiz y deja su firma en el respaldo de madera: KANTOR. La silla de madera con el nombre del director de teatro en el respaldo no sólo se convierte en un objeto simbólico que evoca la figura del artista polaco, sino que es una cita textual del espectáculo *¡Que revienten los artistas!*, en el que aparece una silla con

un cartel con el apellido KANTOR que cuelga de su respaldo, señalando de esta forma el lugar que debe ocupar “YO – el personaje real – el autor principal de todo”. El “Kantor niño” sale corriendo de la sala del museo para volver con el personaje de Tadeusz Kantor, vestido con un traje de color beige, un sombrero también beige en la cabeza y una larga bufanda negra, su atributo inconfundible. Tirando de esta bufanda, precisamente, el niño introduce a “Kantor-personaje” en el espacio. El artista tiene los ojos cerrados, y se deja guiar hasta el fondo de la sala, donde está la silla. “Kantor niño” lo coloca de pie delante de la misma y empieza a girarlo alrededor de su propio eje.

En este momento cambia el plano: desaparece la sala de museo y “Kantor-personaje” está girando boca abajo como si se estuviera cayendo en un espacio indeterminado, gris, que pronto resultará ser la misma sala 12 que está girando alrededor del fantasma de Kantor. Pero éste parece estar tranquilo, la situación parece no inquietarle. Igual que en el cuadro “Pewnej nocy weszła do mego pokoju Infanta Velasqueza”¹²¹ (1988) de la serie *Dalej już nic...*¹²² “Kantor-personaje” está fumando un cigarrillo, reflexionando sobre su propia condición de artista. Cuando termina la breve retrospectiva de su arte plástica y teatral que acontece en su cabeza, “Kantor-personaje” se encuentra de nuevo sentado en la misma silla y delante de él sigue “Kantor niño” que cuidadosamente coloca enfrente de él a la “Infanta niña” y tirando de la bufanda avisa a “Kantor-personaje” para que abriera los ojos y se fijara en ella. Cuando éste le hace caso, la “Infanta niña” ya no está, ha sido reemplazada por la “Infanta” adulta que reprocha a Kantor haberse apropiado de ella. “Kantor-personaje”, sin abrir la boca, aunque sí se oye su voz *en off*, le contesta y se obstina en afirmar que hizo lo que quiso hacer, convirtiendo a la infanta de Velázquez en una creación propia. Pero en la película de Skipp la “Infanta” tiene voz, ha salido del cuadro y ha cobrado personalidad, por lo que se atreve a quejarse frente al artista aquí mudo que la raptó para introducirla en su pintura y su teatro. Su apariencia externa difiere ligeramente de sus conocidas representaciones de Velázquez. En la película de Skipp el vestido de la “Infanta” recrea su indumentaria del espectáculo kantoriano *Hoy es mi cumpleaños*: la falda es incompleta en la parte delantera, dejando al descubierto la estructura del guardainfante y

¹²¹ “Una noche entró en mi habitación la Infanta de Velázquez” (1988) de la serie *Más allá, nada...*

¹²² *En adelante nada más...* fue un ciclo de cuadros que Kantor pintó a finales de su vida (1988) como una especie de resumen y ajuste de cuentas con su vida y obra.

las piernas de la actriz. Además, frente al color negro original, el sayo y la falda son de color blanco roto, igual que en los cuadros de Kantor de la serie *Más allá, nada...* En uno de ellos titulado “Pewnego wieczoru weszła do mojego pokoju infantka Velasqueza’a (po raz drugi)”¹²³ (1990), Kantor vuelve a retratarse junto a ella. Pero esta vez no está cayendo bocabajo, sino que está sentado en un taburete completamente desnudo (aparte del sombrero) delante de un lienzo, dando la espalda al público, como si mirara sólo a la Infanta antes de pintarla. Esta imagen de Kantor-pintor desnudo Tom Skipp también citó en su cortometraje, junto con otro cuadro, con el que empieza el tráiler: “Autoportret. Mam wam coś do powiedzenia”¹²⁴ (1988). Tom Skipp deja que el arte hable por sí mismo. De hecho, la película parece ser una interpretación de las palabras de Tadeusz Kantor recogidas en sus apuntes para el último espectáculo, *Hoy es mi cumpleaños*:

La INFANTA ha sido pintada (por mí) / así como mi AUTORRETRATO. / Ambos cuadros están en mi Habitación. Desde el principio. / Aceptamos, sin embargo, que / los PERSONAJES pintados pueden tener dentro del cuadro / SU VIDA Y SUS PERIPECIAS QUE NO COINCIDEN CON LA INTENCIÓN / DEL AUTOR DEL CUADRO (Kantor, 2005c: 284)

Los dos personajes que parecen salidos de la pintura de Tadeusz Kantor, la “Infanta” y “Kantor-personaje” con mucha atención contemplan juntos el cuadro de Velázquez, repasando todos sus detalles. “Las meninas” fue una de las piezas que, junto con “Los fusilamientos del 3 de mayo” de Goya, llamó poderosamente la atención del artista a lo largo de su trayectoria (Kantor, 2005a: 34, 310, 320-321; Kantor, 2005b: 102, 199, 256, 293, 404; Paluch-Cybulska, 2014). Tom Skipp lo recoge en su cortometraje y enfrenta a “Kantor-personaje” con ambos lienzos.

Pasando de la sala de Velázquez a la de Goya el protagonista persigue al “Viajero eterno” que en su interminable travesía cruza los pasillos del Museo del Prado. Su gran mochila negra contrasta con el blanco de su traje, y el “Viajero” parece completamente absorto en sus pensamientos aunque su mímica denota una gran alegría al verse cara a cara con Kantor, su gran maestro. Bogdan Renczyński, el actor que lo

¹²³ “Una noche entró en mi habitación la infantka de Velázquez, por segunda vez” (1990).

¹²⁴ “Autorretrato. Tengo algo que deciros” (1988).

interpreta, fue miembro de la compañía Cricot 2, y su presencia en el proyecto de Skipp crea un vínculo directo entre la película y la obra teatral de Tadeusz Kantor. El encuentro del “Viajero eterno” con “Kantor-personaje”, delante del lienzo de Goya supone un pequeño giro en el cortometraje. A partir de ese momento el teatro kantoriano cobra un mayor peso a expensas de su pintura.

En esta segunda parte de *Tadeusz Kantor en el Museo del Prado* se citan explícitamente varios elementos procedentes de los espectáculos de Kantor. En la escena que “Kantor-personaje” comparte con la “Estudiante de arte” se pueden apreciar los característicos gestos con los que el artista polaco solía corregir a sus actores. “Kantor-personaje” le indica a la chica cómo debe moverse, a veces levanta los brazos para señalar que el volumen de la música debe subir o bajar, etc. Influye notablemente en el desarrollo de la acción. Por todo eso parece que es “Kantor-personaje” quien ejerce del director de escena. Su actitud denota la plena conciencia de encontrarse entre dos mundos: el real y el ficticio. Sin embargo, este frágil equilibrio entre la realidad y la ficción que pretendía mantener Kantor en su teatro (Kantor, 2005c: 251-252) lo recrea en efecto Tom Skipp introduciéndose a sí mismo en la película. A pesar de ser el guionista, el productor y a la vez el director del proyecto, se convierte también en un personaje más. Su intervención como el “Operador de cámara” es un procedimiento claramente inspirado en Kantor que participaba en todos sus montajes.

Otra cita utilizada en el cortometraje procede del espectáculo *La clase muerta*. La banda sonora es la repetición constante del “Valse François” de Adam Karasiński que Tadeusz Kantor había elegido para el primer espectáculo de la etapa del Teatro de la Muerte (Kantor, 2005b: 51). También es muy nota la escena en la que “Kantor-personaje” lee en un periódico una serie de esquelas, enumerando con una voz monótona nombres de los fallecidos junto con sus oficios. En el fragmento de *La clase muerta* en el que Skipp se inspiró se trató de un elenco de estudiantes que habían compartido los bancos de escuela. Su memoria se evocaba a través de los viejos que arrastraban figuras de cera que representaban a ellos mismos cuando eran niños. El pasado y el presente se fundían en el escenario, lo que parece también buscar Tom Skipp en su película.

En el emotivo homenaje al artista polaco que es *Tadeusz Kantor en el Museo del Prado*, Skipp pretende mantener viva la memoria de su vasta obra, igual que la de los pintores que lo habían influenciado. En la película se entremezclan los planos de la realidad del museo, con los personajes de la “Vigilante”, la “Estudiante” y el “Operador de cámara”, con el plano del ensueño al que pertenecen los demás, encabezados por el fantasma de Tadeusz Kantor, *i.e.* “Kantor-personaje”.

11. *Thursday Today* de Miquel Mateu

Antes de hablar de *Thursday Today* es interesante señalar algunos datos de la formación de Miquel Mateu, que terminó sus estudios como actor en la Escuela Internacional de Arte Dramático de Londres *Rose Bruford College of Theatre and Performance*. Durante su estancia en Inglaterra pudo seguir un taller de Teresa Welmińska y Andrzej Welmiński, dos miembros de la compañía Cricot 2, conociendo así la obra de Tadeusz Kantor. En sus propias palabras le “fascinó este tipo de teatro, redescubr[ió] el teatro y quiso traerlo a Valencia” (Valencia Teatros, 2016: 02:24-02:28). El proceso de creación duró unos dos años, durante el cual todos los miembros del equipo trabajaron juntos para poner en escena este proyecto. Esta larga etapa de búsqueda, de forma parecida que lo hiciera Kantor con su compañía Cricot 2, consistió en la escritura escénica, cuyo resultado es una interesante partitura dramática.

Thursday Today es un claro homenaje a Tadeusz Kantor: así lo declara Miquel Mateu desde la página web del proyecto y en la portada del programa de mano, donde se puede leer que es “una obra inspirada en el Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor”. Es por ello un espectáculo atravesado por la meta-teatralidad, en el que encontramos muchas referencias directas y explícitas a las obras del artista polaco. Ya desde el programa de mano que reciben los espectadores y el dossier completo de la obra podemos apreciar las similitudes. Por un lado, junto a la tradicional ficha técnica, se enumeran todas las escenas, lo que permite seguir el desarrollo de la acción con una mayor facilidad. Por otro, el nombre de Kantor está muy presente, desde la portada, con una cita suya: “El teatro es ante todo, arte” (Kantor, 2011), hasta una breve nota biográfica precedida por la declaración de intenciones, *i.e.* *Thursday Today* como un homenaje a Tadeusz Kantor y al Teatro de la Muerte.

El espectáculo de Miquel Mateu es un montaje muy personal que se basa en sus propias experiencias y recuerdos. Para llevarlas al teatro, el valenciano adopta la manera de trabajar de Kantor y se convierte en el Director de la obra, que no sólo es un

personaje, sino que es él en persona, el autor y director del espectáculo. Esta singular figura parece ser un sujeto casi omnipotente, que gestiona en tiempo real el desarrollo de la puesta en escena, controla los movimientos de los actores, el cambio de música o el pase a la escena siguiente. Pero ya antes del comienzo de la función resulta claro que es él quien manda incluso sobre el público: de su decisión depende cuándo los espectadores podrán pasar a la sala para ocupar el espacio de la grada. Quizás su protagonismo sea excesivo, sobre todo si lo comparamos con la presencia de Tadeusz Kantor durante sus espectáculos. Excepto *Jamás volveré aquí*, donde se subió al escenario junto con los actores y personajes de sus obras anteriores, Kantor solía mantenerse al margen, en ningún momento se dirigía directamente al público, limitándose a estar allí y corregir de vez en cuando a los actores con sus sobrios y precisos gestos. Su presencia era muy sugestiva y creaba una especial tensión tanto dentro como fuera del espacio escénico, mantenía un frágil equilibrio entre la ilusión y la realidad experimentada en el teatro. Miquel Mateu, aunque trata de emular al autor de *La clase muerta*, se queda a medio camino y sigue siendo un actor más cuyo papel consiste a veces en intervenir en las acciones de los otros actores.

Aun así el personaje del Director se diferencia de los demás por la posición que ocupa. Su estatus dentro de la obra es especial, hace de conexión con el público y durante casi toda la función se limita a estar en el borde del escenario para vigilar atentamente el desarrollo de la puesta en escena. El personaje de Miquel Mateu evoca la figura de Kantor no sólo con sus gestos, con los que da paso a los actores o cambia el volumen de la música, sino también con su apariencia externa: viste con un traje gris, lleva sombrero y una larga bufanda del mismo color. Un atuendo característico de Kantor.

El resto del elenco de *Thursday Today* se compone de ocho personajes que forman dos grupos bien diferenciados que integran una sola familia. Tal y como aparece en la ficha técnica, por un lado están la Dona del Poal – la madre; Sitting woman – la abuela; y el Solista – el padre, tres personajes muy solitarios. Por otro lado, el grupo de los cinco hermanos (cuatro hijos: l'Espardenyer; el Soldat; el Niño del Club y el Comunionero; y una hija: Motherhood), parece mucho más cohesionado. Actúan juntos y se relacionan entre sí, recreando las situaciones de su infancia.

Cada uno de los protagonistas de *Thursday Today* tiene un estilo muy bien definido y un aire que recuerda a alguno de los personajes kantorianos. La manera de vestir de la Dona del Poal hace pensar en la Mujer de la limpieza de *La clase muerta* que aparece también en los espectáculos posteriores de Kantor como la Viuda del fotógrafo: va descalza, lleva un largo vestido oscuro y un bonete que le cubre los ojos, y en la mano suele tener un trapo sucio. Contrasta con ella la elegancia de la *Sitting woman*, que es su madre. Ésta va de negro, toda de encaje, incluida la mantilla con la que a veces se cubre la cara. Parece ser una señora muy distinguida, que desde más allá observa los acontecimientos, siendo la encarnación de la tranquilidad y del silencio. Se podría interpretar como una muerte sosegada que se personifica en el escenario. Aunque también callado, muy distinto de ella es el Solista, el Padre, que no posee la misma finura a pesar de ir con traje y sombrero, sino más bien se manifiesta como un fantasma, cuya ausencia se manifiesta mediante la efímera presencia en el espacio escénico, y su corporeidad es semi-transparente. Se parece mucho a la figura del Difunto de *¡Que revienten los artistas!*

En cuanto a los cinco hermanos, cada uno tiene su personalidad que concuerda con su apariencia externa y viste para ilustrar de forma muy clara el nombre de su personaje. El vestuario de todos ellos es de colores apagados, prácticamente monocromático, como si procedieran de una fotografía que ha perdido color. Al fin y al cabo proceden de la memoria del autor y vienen desde el más allá. Los que más se asemejan a los personajes del Teatro de la Muerte kantoriano son la única hija llamada *Motherhood*, cuyo vestuario remite directamente a la protagonista de la *Gallina acuática* por un lado y a la Puta del cabaret – el Ángel de la muerte de *¡Que revienten los artistas!* por otro. El Soldat, por su parte, recuerda a los reclutas de *Wielopole, Wielopole*.

La expresión corporal de los actores de Miquel Mateu llama mucho la atención. Cada personaje tiene sus características propias y su gestualidad y mímica son muy marcadas. Muchos de los movimientos son repetidos varias veces lo que por un lado causa un efecto de comicidad, pero por otro lo identifica y lo fija como un rasgo propio de cada uno de ellos. El director de *Thursday Today* también en este aspecto de la puesta en escena adoptó la técnica de Kantor. Como dijo Rosana Torres, “para Kantor está

claro el método que utiliza. Es el de no hacer teatro de repertorio, no interpretar, ya que sus actores no hacen papeles, sino que hacen de ellos mismos. Existen verdaderamente” (Torres, 1986). También Mateu aprovecha las aportaciones de cada actor, y del trabajo físico durante los ensayos surgen las situaciones y acciones que conforman el espectáculo. Como dijo en una entrevista Elide Stabile, que interpreta el personaje de Motherhood: “Todos los personajes han nacido de nuestra propia memoria. [...] Todos hemos aportado lo nuestro” (Valencia Teatros, 2016: 10:59-11:09). Anaïs Duperrien, El Niño del club en *Thursday Today*, en cambio, recalca que se trata de un lenguaje escénico “poco convencional, aunque viene de Kantor y ya se hizo conocido, pero que no se ve mucho” (Valencia Teatros, 2016: 09:40-09:46).

Los gestos y los movimientos de los actores son automatizados, y los asemejan a marionetas que carecen de voluntad propia. Vemos aquí las reminiscencias de la polémica que mantuvo Kantor con la idea kraigiana de la supermarioneta en el manifiesto del Teatro de la Muerte. Los personajes se mueven por el escenario a hurtadillas (Kantor, 2005a: 251; Kantor, 2010b: 74), como si no tuvieran pleno derecho de estar allí. En varias ocasiones se juntan y se desplazan en grupo, respaldándose los unos a los otros. Sus mismos cuerpos conforman el espacio escénico.

En el espectáculo de Miquel Mateu encontramos varios calcos de los montajes de Tadeusz Kantor. El primero tiene lugar ya al inicio de la obra, cuando la entrada de los personajes de los cinco hermanos en el escenario está siendo vigilada por la Dona del Poal. Ésta se coloca detrás de la ventana situada en la parte posterior derecha del espacio escénico, para fisgar a través del cristal a los demás personajes. Esta imagen de una mujer controlando de cierta manera lo que está pasando en el escenario recuerda al personaje llamado precisamente La mujer detrás de la ventana que apareció en *La clase muerta*. Del mismo espectáculo procede La mujer de la limpieza, evocada en *Thursday Today* también por Dona del Poal. Ésta no sólo limpia el espacio fregando el suelo, sino que ejecuta exactamente los mismos movimientos con un trapo sucio, agitándolo y dando golpes contra la puerta de la misma manera que lo hacía el personaje de *La clase muerta* contra los bancos de escuela. Además, la Dona del Poal, igual que la mujer de la limpieza respecto a los alumnos-maniqués, manda sobre los niños-maniqués y los corrige.

De *Wielopole, Wielopole*, en cambio, proviene la escena siguiente que es un movimiento circular, una especie de desfile de los cinco hermanos, el Padre y la Abuela que muestran al público su esencia: los movimientos que le son propios y los accesorios adscritos a su papel. En esta exhibición irrumpe la Dona del Poal que se pone en el centro del círculo y con su trapo apunta a cada uno de los personajes como si quisiera fusilarlos.

En cuanto al lugar escénico de *Thursday Today*, éste está dividido en dos espacios separados por una puerta móvil (con ruedas) que se encuentra en el centro de la pared del fondo. Este umbral por donde entran y salen los personajes supone una división entre “dentro” y “fuera” del escenario. El espectáculo se desarrolla “dentro”, es decir, en el lugar visible para los espectadores, que según la escena puede adoptar las características propias de interiores o exteriores. Lo que se queda más allá de la puerta de fondo está abocado al olvido o a la muerte, aunque no es un espacio deshabitado, dado que es precisamente de ahí de donde vienen los personajes y donde desaparecen definitivamente al final del montaje. Miquel Mateu evoca de esa manera la memoria, confinándola a un no-lugar cuya presencia se puede sentir, a veces incluso entrever, pero que en realidad es completamente inalcanzable para el público. Un recurso similar utilizó Kantor en *Wielopole, Wielopole* o anteriormente en los *Dandis y antiguallas* (1973) que pertenecieron a la etapa del Teatro imposible.

Para el desarrollo de *Thursday Today*, Miquel Mateu propone un lugar que es una caja negra sin ningún tipo de decorado. Como dijo Peter Brook:

Es necesario crear un espacio vacío para que se produzca algo de calidad. Un espacio vacío permite que nazca un nuevo fenómeno, ya que sólo si la experiencia es fresca y nueva podrá existir cuanto se relaciona con contenido, significado, expresión, lenguaje y música. No obstante, no hay experiencia fresca y nueva sin un espacio puro, virgen, para albergarla (Brook, 1973: 12).

El espacio se va construyendo en el tiempo con los cuerpos de los actores y diversos objetos que éstos van moviendo de un lado a otro. La transformación es, por tanto, continua, como si se tratara de un collage. Es un espacio muy plástico, que sigue muy de cerca las premisas de Tadeusz Kantor, que “liquida de una vez el concepto de

decorado y *attrezzo*. Su mundo no admite el menor elemento decorativo. Todo cuanto existe y figura sobre el escenario es esencial” (Nieva, 1990). Junto a los objetos comunes como sillas, maletas o fardos, una puerta o ventanas, aparecen elementos propios del folclore español como las grandes cabezas de los cabezudos o un carretón con los cuernos de toro que sirve para emular una corrida, así como el abanico o la mantilla de encaje que utiliza el personaje de la *Sitting woman*. Un objeto que llama especialmente la atención en el desarrollo de la obra es un artilugio construido a propósito para este espectáculo, una suerte de caballo metálico hecho con muelles y ruedas de bicicleta que es a la vez una máquina de coser con la que la Dona de Poal – La madre pudo sacar adelante a su familia. Este aparato y la manera en la que es introducido en el escenario, con la Dona de Poal montada sobre esta construcción y escoltada por sus dos hijos mayores, recuerda mucho al esqueleto del caballo en el que llega el personaje llamado Quien todos sabemos de *¡Que revienten los artistas!*.

Otra categoría que procede del universo kantoriano son los accesorios que forman un conjunto indisoluble con el cuerpo del actor, convirtiéndose en bio-objetos (Kantor, 2005b: 396-397). El ejemplo más claro en caso de *Thursday Today* es un tambor de hojalata al que El Soldat da cuerda con una llave metálica para poder moverse él mismo. Y cuando el mecanismo se agota, él también se para y debe volver a ponerlo en acción para recuperar su movilidad. En este caso el bio-objeto literalmente le da vida al personaje. El Solista, o el Padre, también cuenta con accesorios que están fuertemente vinculados con su personaje: una maleta y un megáfono. La maleta simboliza la idea del viaje, tan presente en la obra kantoriana, y es signo de la ausencia de la figura paterna en la casa. Su desaparición del ámbito familiar está acompañada por una falta de voz el Solista: el personaje está callado durante toda la función, lo que está fuertemente contrastado por el hecho de que lleve como atributo un megáfono portátil. Durante todo el espectáculo no pronuncia ni una sola palabra, ni emite ningún otro sonido, mientras que el megáfono es utilizado en algunas escenas como si fuera un organillo, evocando al Tío Staś que vuelve como un espectro de la guerra en *Wielopole, Wielopole* y en *Jamás volveré aquí* de Tadeusz Kantor.

En el imaginario del director polaco tiene también su origen el concepto de los *emballages* que envuelven el cuerpo humano volviéndolo en un bulto irreconocible. Es

lo que sucede en la escena que Miquel Mateu llamó “Juicio – La lapidación de la Magdalena”, cuando la Dona de Poal desaparece bajo un manto gris con muchos zapatos gastados e impares pegados en su superficie. Es el Director en persona quien, con gran atención, la cubre después con su propia bufanda y en la cabeza le pone su sombrero. Es una escena de gran carga emocional, en la que se contraponen la agresión generalizada hacia la mujer con la compasión que le muestra Miquel Mateu.

Thursday Today es un espectáculo en el que se utiliza constantemente el texto hablado, a pesar de ello, sin embargo, no se podría catalogar como teatro de texto, no sólo por sus características más bien propias del teatro visual, sino también porque las palabras pronunciadas en el escenario se dicen en distintos idiomas (español, valenciano, italiano, francés, inglés e finés) lo que dificulta mucho su comprensión. De ahí que sea el tono el que adquiera una mayor relevancia, permitiendo –junto con los gestos y el contexto en general– la interpretación de las situaciones presentadas. El objetivo de Miquel Mateu, como ha expresado en una entrevista, es “que al espectador le llegue una obra que no está concebida para el entendimiento; que está concebida única y exclusivamente para el sentimiento” (Valencia Teatros, 2016: 02:26-02:38).

Sin embargo, no se abandona el uso de la palabra. La puesta en escena, que parece empezar incluso antes de que el público entre en la sala y ocupe las gradas, cuenta con una especie de prólogo hablado. Las primeras palabras provienen de una grabación y rezan: *Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi.* (Pueblo mío, ¿qué te he hecho? ¿En qué te he contrariado? Respóndeme.) (Escaparate Visual, 2017: 00:00-00:09). Aunque en la penumbra del escenario se divisen dos figuras femeninas, inmóviles, el verdadero protagonista de la escena es el Director que pronuncia un pequeño discurso que sirve de introducción como de reflexión filosófica que abre el espectáculo:

Un abismo nos separa la infancia de la edad madura. Un surco cavado a conciencia por el tiempo. Imposible a volver a unir ambos extremos. El puente que a veces nos acerca a aquellas prístinas tierras son los recuerdos de la memoria vivida... Recuerdo la voz de mi madre, las noches de verano voceando el nombre de los cinco hermanos. La calle era nuestro principal espacio de juego... De aquello sólo

queda un recuerdo. Pero hoy vuelve a ser jueves. Y lo será durante todo lo que queda de día.

A partir de ahí se suceden situaciones relacionadas con la vida del autor: un mercadillo típico de los pequeños pueblos, las celebraciones de la semana santa, hechos históricos como la guerra o el golpe de estado. Y aunque el planteamiento de todo el espectáculo sea muy plástico, la palabra juega en él el papel de reforzar las acciones o traer los recuerdos al escenario. Éste sería el caso de una nana pronunciada de diferentes maneras al inicio, cuando los cinco hermanos aparecen por primera vez, con el objetivo de ubicarnos en el espacio de la memoria de la infancia. Como se ha dicho antes, se utilizan varios idiomas, de hecho cada actor habla en su lengua materna, “intentando transmitir con el cuerpo las emociones” (Valencia Teatros, 2016: 10:03-10:08). No importa que no se entienda todo lo que se dice porque la propia expresividad de los personajes hace que las acciones sean completamente comprensibles. Contribuyen a ello efectos sonoros no articulados, como la música o las campanadas que suenan al inicio y al final del espectáculo. De vez en cuando se oye el tictac que marca el paso del tiempo o el ruido de los objetos utilizados (un cubo de metal, el agua con el que se llena, el abanico de la abuela, etc.) que en el silencio de la obra resuenan con mucha fuerza.

Thursday Today está construido alrededor de una serie de temas estrechamente entrelazados. El argumento principal es la infancia del autor y los recuerdos relacionados con ella. Como afirma Miguel Mateu en una entrevista, éstos “son muy seleccionados pero permanecen en nuestra memoria” (Valencia Teatros, 2016: 00:55-00:58). Ya Tadeusz Kantor dijo que merecía la pena ocuparse de la memoria y que “sentía que el TEATRO es el lugar apropiado para ella” (Kantor, 2005c: 143). Los recuerdos de Miquel Mateu aparecen en *Thursday Today* en forma de escenas inconexas, lo que en el Teatro de la Muerte se llamaba clichés de memoria y evocaba la idea de las fotografías (Kantor, 2005c: 29-30). Es un concepto utilizado también por el director valenciano que juega con el fragmentarismo y las ideas sacadas de la obra teatral de Kantor. Por ejemplo de *Wielopole, Wielopole* proviene la escena de la fotografía familiar en la que se inmortaliza a todos los miembros de la familia. En caso del espectáculo de Kantor se trataba de los parientes del propio artista reunidos alrededor de la cama del moribundo Tío Staś y quien realizaba la fotografía era el

personaje llamado La viuda del fotógrafo, que a la vez personificaba a la muerte. Su cámara fotográfica era un complejo aparato que unía la cámara de fuelle con una metralleta, jugando con la idea del daguerrotipo que conserva la imagen, pero es símbolo de la muerte de los retratados que ya no se encuentran entre los vivos. Miguel Mateu apuesta por una cámara más moderna, una Polaroid de la que sale inmediatamente la instantánea tomada. Y el encargado de sacar la foto de la familia de *Thursday Today*, agrupada alrededor de *Sitting woman*, La abuela, es uno de los espectadores que se ve involucrado personalmente en el desarrollo de esta escena.

Otra expresión del tema de la infancia son los juegos de niños. Los cinco hermanos cantan una nana, juegan a la guerra y se entretienen con el juego del ahorcado. Lo que podría ser una diversión inocente deriva en una tragedia familiar, ya que cada error de los participantes del juego acerca al Soldat al patíbulo y a la soga. Las imágenes que preceden la ejecución recrean los fusilamientos del 3 de mayo pintados por Goya y recogidos posteriormente por Kantor en sus cuadros¹²⁵. La historia de España más reciente está presente en *Thursday Today* gracias a la grabación de los fragmentos del golpe de estado del 23F combinados con el discurso del rey Juan Carlos II. Un momento crítico en la transición española, de mucha tensión para toda la sociedad.

Pero no todos los recuerdos de la infancia son trágicos. Miquel Mateu decidió fijar la celebración de la primera comunión, que suele ser un ritual importante para muchas familias españolas, en su alter ego, *i.e.* el hijo menor de la familia, el Comunionero. La escena de la comunión es un momento de reencuentro familiar, durante el cual hay lugar para juegos y bromas, como en el caso del juego de las sillas, pero también para el rito religioso.

Otro tema que asemeja *Thursday Today* al imaginario de Tadeusz Kantor que unía en su obra los elementos del cristianismo con los del judaísmo, tan presentes en la vida de las pequeñas aldeas de la Polonia antes de la Segunda Guerra Mundial. Miquel Mateu, por su parte, opta por juntar los rituales católicos con la tradición popular española, introduciendo la figura de la Dolorosa que se lamenta al perder a su hijo, el Soldat ahorcado, o la celebración de las procesiones de la Semana Santa. La tradición y

¹²⁵ Cfr. Capítulo 2.1.1. de la presente tesis.

el folclore que atraviesan todo *Thursday Today* incluyen un desfile de cabezudos y una corrida de toros, que son algunos elementos de las fiestas populares del Corpus Christi. Todo termina con la ascensión de los personajes al paraíso y su desaparición definitiva en el más allá.

Como hemos intentado demostrar, *Thursday Today* es un espectáculo atravesado por el Teatro de la Muerte kantoriano. El artista valenciano siempre ha subrayado su intención de aprender del maestro polaco y ha reconocido de forma abierta la gran influencia que Kantor han tenido en él sus ideas. Se trata del primer montaje de Miquel Mateu como autor y director de escena, y está claro que de momento utiliza las herramientas recibidas en los talleres con los actores del Teatro Cricot 2. Mateu ha construido un espectáculo muy correcto y, desde el punto de vista de la investigación de la presencia de Kantor en España, muy interesante. A través de su proyecto, ha compartido con su público las ideas del Teatro de la Muerte, trasplantándolas al suelo español. Con *Thursday Today* ha demostrado su habilidad de discípulo profundamente marcado por la trayectoria artística de su maestro y ha iniciado el proceso de búsqueda de un lenguaje teatral propio.

12. Producciones del Institut del Teatre de Barcelona

12.1. *Mínima memòria* de Ramon Simó

Mínima memòria, un espectáculo dirigido por Ramon Simó, lleva como subtítulo: “Creación a partir de la técnica y la estética teatral de Tadeusz Kantor”. Fue realizado en el marco del taller del cuarto curso de interpretación (modalidad gesto) del Institut del Teatre de Barcelona (Centre del Vallès) durante el año académico 2000-2001 y presentado en la Sala Maria Plans de Terrasa en octubre de 2001¹²⁶. En la producción de este montaje participaron Ramon Simó como director y autor de la iluminación y Joan Alavedra como responsable de la música. Ejercieron de actores los estudiantes del arriba mencionado curso de interpretación: Llorenç Cloquell, Victòria Martínez, Sergi Pons, Andreu Raich, Joan Manuel Rimbau, Borja Tous, Meritxell Santamaria.

Mínima memòria es un ejercicio muy interesante de aplicación del modo de trabajo Tadeusz Kantor, aunque el artista polaco nunca había creado un método, como afirmó en uno de sus escritos: “Yo podría, teniendo y utilizando / unos medios de expresión tan precisamente definidos -/ podría crear / un MÉTODO / una ESCUELA... / Pero / ¿para qué?” (Kantor, 2005c: 147). Sin embargo, su teatro tuvo un gran impacto, sobre todo en los círculos teatrales, y dejó una imborrable huella en la historia de artes escénicas del siglo XX, lo que llevó a Ramon Simó a realizar, con sus estudiantes, un estudio aplicado de la técnica y la estética teatral de Kantor. El resultado de un año de taller es un espectáculo que utiliza varios elementos de la obra kantoriana.

Los accesorios que más resaltan en el montaje de Ramon Simó son las maletas, que remiten directamente a la idea del viaje, desarrollada por Kantor en la etapa del Teatro *happening*. “Todo el grupo de actores (en mi puesta en escena de *La gallina acuática*) – es una *troupe* de «vagabundos eternos», cuyo vestuario, ceñido y complicado, son unos *emballages* de varias capas, unidos con una masa de maletas,

¹²⁶ En la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona se encuentran disponibles dos copias de la grabación de *Mínima memòria* realizada el 29/10/2001 a la Sala Maria Plans (Terrassa), en cintas VHS desgraciadamente bastante deterioradas.

bolsas, mochilas y bultos (Kantor, 2005a: 318). En una de las escenas aparece también un paraguas, un objeto muy utilizado por Kantor, que lo explica en el ensayo titulado “Moja twórczość, moja podróz” (Kantor, 2005a: 9-41). Este texto, escrito en 1988, fue su intento de resumir su vida artística en los distintos aspectos. Y sobre los paraguas Kantor dice lo siguiente: “Me divertí mucho con ellos, / su ambigüedad y alusividad / me ayudaron mucho / para hablar de muchas cosas, / que no sabía expresar. / Simplemente hablaron por mí” (Kantor, 2005a: 35).

En *Mínima memòria*, lo que resalta a primera vista es la disposición del espacio escénico. El escenario es frontal hacia los espectadores, y está ocupado por una compleja construcción de muebles viejos y desgastados: mesas, sillas, armarios. La disposición de los trastos hace que los personajes apenas pisan el suelo. Sus desplazamientos, individuales y en grupo, son dificultosos, claramente condicionados por la necesidad de adaptarse al espacio que

reprime a los actores, los arroja «más allá» / los elimina. Para la vida y la representación, queda un espacio ridículamente pequeño. / Los actores se esfuerzan / por no dejarse echar del todo, / por guardar el equilibrio, se agarran / como gentes que se ahogan, luchan desesperadamente, / caen (Kantor, 1984: 126).

La escenografía de *Mínima memòria* es una interpretación de la “Máquina aniquiladora” que Kantor diseñó para *El loco y la monja* (1963), del Teatro Cero.

De la misma etapa de Cricot 2 provienen las ideas de LA ABSORCIÓN DE LA EXPRESIÓN y VEGETACIÓN, ECONOMÍA DE GESTOS Y EMOCIONES (Kantor, 1984: 124-125) que determinan la acción de los actores. Éstos, por un lado, deben limitar su expresividad al mínimo, lo que en *Mínima memòria* se manifiesta en la sutileza de los movimientos. Durante gran parte del espectáculo los gestos de los actores son muy suaves, sosegados, lo que contrasta fuertemente con erupciones repentinas e inesperadas de movimientos bruscos y violentos. “Los estados «expresivos» aparecen / de pronto, provocados / por un «rasguño». / [...] De pronto, se interrumpen, / como si se los hubieran tragado. / Sólo quedan gestos vacíos” (Kantor, 1984: 124).

La actuación de los actores, cuyo vestuario deslucido por el paso del tiempo y el maquillaje que tiñe sus caras de blanco los asemeja a fantasmas, reconstruye el trabajo

de los miembros de Cricot 2. Uno de los recursos más empleados por Simó, siguiendo las premisas de Kantor, es la repetición de los movimientos y los gestos mecanizados de los personajes. Estas marionetas vivientes parecen sacadas de un recuerdo y no poseen voluntad propia, sino que están condenadas a reiterar sus acciones.

Todos ellos repiten infinitamente sus actividades, / apretados como un cliché, para la eternidad. / [...] SIMULACIONES MUERTAS, / [cobran su realidad e importancia / a través de esa REPETICIÓN obstinada]¹²⁷ / Quizás por otro lado se trata de la particularidad de los / RECUERDOS, / este ritmo de pulsación, / que vuelve incesantemente, / que acaba en el vacío, / inútil... (Kantor, 2010a: 247).

Los cambios de secuencia están marcados por el cambio de música. Pero hay una melodía que, como en todos los espectáculos del Teatro de la Muerte de Kantor, es la más recurrente de todas y marca el compás de la acción escénica. En los montajes del artista polaco eran, por ejemplo, “Vals François” (*La clase muerta*) o “Marcha de la Infantería Gris” (*Wielopole, Wielopole*), y en el caso de *Mínima memòria* es un vals de Johann Strauss. La reiteración de la música confiere al espectáculo completo una circularidad, subrayando la estructura del montaje de Ramon Simó. La última escena de esta obra es a la vez la que vimos al inicio. Los siete intérpretes están agrupados, como si estuvieran sentados en los pupitres de una vieja escuela. Sus rostros, pintados de blanco, están dirigidos hacia el público, al ser completamente inertes los actores parecen estar sin vida, como los maniqués de *La clase muerta*. El espectáculo realizado por el profesor del Institut del Teatre de Barcelona está profundamente arraigado en la estética kantoriana, a la vez que es un homenaje a Kantor. *Mínima memòria* se puede interpretar como un intento de recordarlo a través de un montaje inspirado por su arte.

12.2. *La classe morta* de Joan Cusó

La classe morta bajo la dirección de Joan Cusó fue fruto del taller de interpretación gestual del tercer curso de la Escuela Superior del Arte Dramático y del primer curso de la Escuela Superior de Técnicas de las Artes del Espectáculo del Institut

¹²⁷ Fragmento omitido en la traducción de Fernando Bravo García (Kantor, 2010a: 247) que restauramos en base al original polaco (Kantor, 2005b: 208).

del Teatre, realizado durante el año académico 2011-2012. El estreno tuvo lugar el 24 de mayo de 2012¹²⁸ en el Teatre Alegria de Terrasa, donde hubo un total de cuatro funciones.

Reponiendo *La clase muerta* con sus estudiantes, casi cuarenta años después de su estreno en 1975, Joan Cusó trató ser lo más fiel posible al espectáculo original de Tadeusz Kantor. Como resalta en el dossier de dramaturgia, uno de los problemas con los que se encontró fue el idioma del montaje, dado que la utilización del original polaco le pareció demasiado arriesgado, mientras que la opción catalano-española no ilustraba correctamente el distanciamiento requerido por la obra de Kantor (Cusó, 2012c: 8).

La solución final, no sin riesgo, fue trabajar con el italiano como base y siguiendo las técnicas de «grammelot», es decir, un lenguaje inventado iríamos creando durante los ensayos, donde se priorizaba el «cómo se dice» por encima del «qué se dice». Una de las escenas, «La clase de gramática», sacando partido de la colaboración con una alumna de Erasmus, es en francés perfecto. Finalmente decir que las diversas lenguas del Estado también encuentran su espacio en esta torre de Babel (Cusó, 2012c: 8).

El cambio de idioma es una de las pocas diferencias con el espectáculo original. Joan Cusó ha trabajado con sus estudiantes para realizar un montaje lo más fiel posible a *La clase muerta* de Kantor. Se han preparado todos los objetos presentes en la puesta en escena de Cricot 2, desde los famosos bancos de escuela¹²⁹ hasta los maniqués. También se ha mantenido el carácter expresionista del blanco y negro, subrayado por el vestuario de los personajes y la iluminación, así como se han utilizado los mismos temas musicales, encabezados por el “Vals François” de Karasiński. Como señala Cusó, “la dramaturgia auditiva que estructura Kantor es crucial para reforzar la acción dramática, así como en la creación de atmósferas que transportan a diferentes niveles de lectura de las imágenes y donde las emociones cogen un marcado protagonismo” (Cusó,

¹²⁸ En la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona se encuentran disponibles dos copias de la grabación de *La classe morta* realizadas en mayo de 2012 en el Teatre Alegria (Terrassa), en DVD.

¹²⁹ Cfr. Capítulo 2.1.2. de la presente tesis.

2012c: 11). “En *La clase muerta* / me atreveré a exigir que el ARTE DESPIERTE / la EMOCIÓN HUMANA y – ¡horror! – el LLANTO / HUMANO” (Kantor, 2005b: 415).

En el montaje dirigido por Joan Cusó se rinde homenaje al artista polaco, no sólo a través de la elección de su teatro como tema para el taller del curso de interpretación, sino también de forma explícita. Al inicio del espectáculo, cuando los espectadores han tomado sus asientos y todo está dispuesto para que comience la función, un actor coloca una silla vacía en la parte anterior derecha del escenario, haciendo un guiño directo a la presencia de Kantor en el escenario. En la secuencia de la “Prolongada llamada de los muertos”, en cambio, en vez de leerse la lista de los alumnos de *La clase muerta* de Kantor, los estudiantes del Institut del Teatre leen el elenco original de los actores de la compañía Cricot 2 que participaron en este primer espectáculo del Teatro de la Muerte.

El taller de *La classe morta*, dirigido por Joan Cusó, como reconoce él mismo “es sin duda [...] un acto de osadía que conlleva evidentes riesgos” (Cusó, 2012b: 1). Pero a la vez es un planteamiento muy interesante e insólito, un trabajo de investigación para los estudiantes que desde dentro de la producción escénica pueden conocer uno de los espectáculos más emblemáticos de la historia del teatro del siglo XX. “Creo que desde el punto de vista pedagógico coger una obra [de Kantor] y «trabajarla» desde la perspectiva de un taller es bastante estimulante y tiene ingredientes suficientes como para hacer una aproximación a su modo de crear vanguardista y transgresor”, mantiene (2012b: 1). El resultado es, a nuestro parecer, muy correcto y sirve para conocer mejor la obra teatral de Tadeusz Kantor.

12.3. Tornant a *Wielopole* de Joan Cusó

Cuatro años después de realizar un taller sobre *La clase muerta*, Joan Cusó decidió volver a trabajar con sus estudiantes del Institut del Teatre sobre Tadeusz Kantor. Durante el año académico 2015-2016 preparó con los participantes del tercer curso de interpretación y escenografía de la Escuela Superior de Arte Dramático un

espectáculo titulado *Tornant a Wielopole*. Su estreno tuvo lugar el 2 de junio de 2016¹³⁰ en el Plató del Institut del Teatre (Barcelona).

Cusó volvió a medirse con el teatro de Tadeusz Kantor, aunque:

Hablar de Kantor es hablar de todo un mundo que él fue gestando desde diversas tradiciones donde las culturas judía, polaca y latina se cruzaron con movimientos artísticos de vanguardia como el Dadaísmo, el Surrealismo y el Cubismo. Este universo tan personal como sugestivo es lo que lo hace interesante y al mismo tiempo complejo y difícil de abarcar (Cusó, 2016c: 1).

El resultado del taller propuesto a los alumnos del Institut del Teatre es un espectáculo que utiliza varios elementos de *Wielopole, Wielopole* de Kantor, a la vez que un montaje original que rinde otra vez homenaje al artista polaco. A la puesta en escena de *Tornant a Wielopole* le precede un profundo trabajo de investigación. El punto de partida del proceso creativo del grupo de Joan Cusó fueron los personajes, los objetos y la partitura de *Wielopole, Wielopole*, pero, según sus propias palabras, se tuvo “presente los recuerdos, la memoria del pasado a nivel personal y [también] de los familiares” de los actores (Cusó, 2016c: 4).

El espacio escénico está dividido en dos zonas bien delimitadas. La parte anterior del escenario está llena de tierra, con sacos de yute y simples cruces de madera en los lados. Es el cementerio que durante el desarrollo de la acción se convertirá en las trincheras de la Guerra Mundial. Cuando empieza el espectáculo es el único espacio visible, ya que el fondo está sumido en una oscuridad impenetrable. El primer personaje, cuya entrada marca el comienzo de la función, es un niño, que, jugando en la arena, encuentra una fotografía enterrada debajo de una de las cruces. Decide colgarla en la pared lateral izquierda, donde quede bien visible gracias a la luz focalizada en su marco. En este momento cambia la iluminación y ante los ojos de los espectadores aparece la habitación de *Wielopole, Wielopole*: con una cama a la izquierda y un armario de madera a la derecha del escenario. Como dijo Kantor refiriéndose a este espacio, “se

¹³⁰ En la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona se encuentran disponibles dos copias de la grabación de *Tornant a Wielopole* realizadas en junio de 2016 en el Plató del Institut del Teatre (Barcelona), en DVD

trata de una habitación MUERTA / y de MUERTOS. / Evocada por el recuerdo, / muere incesantemente” (Kantor, 2010a: 246).

En este espacio de la memoria están presentes tres personajes: en la cama está tumbado el Cura, a su lado, de pies, hay un señor mayor y en la única silla de la habitación está sentada una señora mayor. Pronto entrará La viuda del fotógrafo con su inseparable cámara, para inmortalizar en una imagen a todos los miembros de la familia junto al agonizante Cura. Como podemos apreciar, los personajes de *Tornant a Wielopole* reproducen a los del espectáculo original de Kantor. También se repiten algunas de las secuencias de *Wielopole, Wielopole*, aunque debido al número menor de actores en caso del espectáculo barcelonés, la fragmentación es aún mayor, dado que los familiares son a la vez reclutas. De ahí que, para poder representar las escenas de los militares, deben cambiarse.

Pero al contrario que en *La classe morta* (2012), que fue una reposición exacta o casi de la obra de Kantor, Joan Cusó crea en *Tornant a Wielopole* secuencias nuevas. Uno de los ejemplos es la escena en la que el Tío Józef juega a las cartas con el Cura, mientras que los Tíos Olek y Karol brindan con el vodka servido por la Tía Mańka, lo que se convierte en júbilo generalizado (Cusó, 2016a: 21:24-23:27). Poco más tarde tiene lugar una secuencia muy interesante y original. Resaltadas en el escenario con la iluminación, la Tía Józka juega a las damas con La viuda del fotógrafo, que a la vez es la Muerte. Es una escena de mucho dramatismo, donde al son de una música instrumental parece que se juega el destino de toda la familia. Desgraciadamente, la Muerte sale triunfante de esta batalla simbólica (Cusó, 2016a: 25:58-27:24). Otra escena añadida por Cusó es cuando, tras la muerte del Cura, los personajes encuentran una caja de viejas fotografías y rememoran a todos los miembros de la familia, comentando cada imagen con nostalgia mezclada con alegría. Finalmente, de la misma caja de metal sacan una medalla, que es la condecoración de la guerra del Padre Marian. El ambiente se hace mucho más solemne y el Tío Józek con afecto canta “Shalom aleijem”. La secuencia termina cuando cada uno descubre una fotografía que decide quedarse guardada para siempre (Cusó, 2016a: 46:50-51:07). La escena que sigue es de una gran belleza: todos los familiares bailan alrededor de la mesa que está en el centro del

escenario. Al son de un viejo tango polaco¹³¹ de los años treinta del siglo XX crean una imagen muy emotiva, en la que de sus parejas de baile hacen elementos de ropa colgando en simples perchas (Cusó, 2016a: 51:07-53:40). Pero *Tornant a Wielopole* no es una rememoración placentera. El espectáculo termina con la muerte de todos los personajes, a los que dispara La viuda del fotógrafo mientras estaban reunidos alrededor de la mesa de la “Última cena” de *Wielopole, Wielopole* (Cusó, 2016a: 57:47-58:00). La escena se congela, y durante largos segundos todos permanecen inmóviles, como si se tratara de una vieja fotografía (Cusó, 2016a: 58:00-58:20).

El montaje de Joan Cusó es una manera muy sugestiva de adentrarse en el imaginario teatral de Tadeusz Kantor. El director del Institut del Teatre adopta la estética del artista polaco, con la utilización de los elementos del *attrezzo* y del vestuario del más ínfimo rango, y junto con sus alumnos construye un espectáculo-homenaje a *Wielopole, Wielopole*. Cabe resaltar el uso de la música, que marca cada una de las escenas, cobrando a veces un importante protagonismo. Cusó no sólo optó por las melodías propuestas por Kantor (Salmo 110, Marcha de la Infantería Gris y Scherzo en si menor de Chopin), sino que amplió considerablemente el repertorio, la “Marcha al suplicio” de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, “Polyushka Polye” en la versión del Coro de la Armada Rosa o el ya citado tango “Graj skrzypku graj”, entre otros. Esta riqueza musical le da a *Tornant a Wielopole* una dimensión emocional que se compagina muy bien con lo visual.

Una vez más Cusó ha demostrado ser un profundo admirador de Tadeusz Kantor que sabe transmitir esa comprensión del teatro de Cricot 2 a sus estudiantes.

¹³¹ “Graj skrzypku graj”: Música de Wolf Lidauer; Letra de Stanisław Zdrojewski.

CONCLUSIONES

En la presente tesis hemos estudiado la acogida que tuvo Tadeusz Kantor en España, y para ello hemos tenido en cuenta dos aspectos distintos: su presencia en los escenarios españoles y la influencia que él o sus espectáculos han tenido en otros artistas. Con el objetivo de restaurar la memoria de uno de los grandes artistas europeos, hemos querido mostrar el gran legado que ha dejado también en la Península Ibérica. Por ello, todo el material recopilado durante la investigación ha sido dividido en dos grandes bloques.

En la primera sección hemos analizado la presencia de Kantor en España y las diversas facetas de su obra. El primer capítulo se centra en su teatro y todas las visitas de la compañía Cricot 2 en España, con la presentación de los cinco espectáculos que conforman la etapa llamada Teatro de la Muerte. Para el análisis de la recepción de *Wielopole, Wielopole*; *La clase muerta*; *¡Que revienten los artistas!*; *Jamás volveré aquí*; y *Hoy es mi cumpleaños* se ha recopilado un considerable número de reseñas y notas de prensa, así como muchos artículos publicados en revistas especializadas. A pesar del ingente volumen de los textos reunidos, hemos descubierto que gran parte de ellos repiten la misma información, o bien reiterando los mismos conceptos, o bien citando las palabras textuales que el mismo Kantor había pronunciado durante las ruedas de prensa previas a la presentación de cada espectáculo. De ahí que las observaciones más originales y novedosas se dieron durante la primera visita de Kantor en España, cuando, en octubre de 1981, presentó *Wielopole, Wielopole* en Madrid y Vitoria. La presencia de Cricot 2, que en aquel momento ya era una compañía de gran renombre mundial, estaba muy requerida en España, tanto por parte de los críticos teatrales que habían tenido la ocasión de ver sus montajes en varios festivales internacionales de teatro, como expresado por Alonso de Santos (1981) y Monleón (1981b), Cuevas (1981), o Pérez Coterillo (1981a), como por parte de los gestores culturales, como por ejemplo José Luis Alonso, que reconoció haber hecho muchos esfuerzos para traer a Kantor al Centro Dramático Nacional (Laborda, 1981).

A lo largo de la década entre 1981 y 1991, Tadeusz Kantor reunió en España un público fiel y sus espectáculos se presentaron en catorce escenarios de once ciudades diferentes. Madrid fue el único lugar donde los espectadores pudieron acudir a los cinco montajes arriba mencionados, mientras que en Barcelona se mostraron cuatro de ellos (*La clase muerta*; *Wielopole, Wielopole*; *¡Que revienten los artistas!*; y *Jamás volveré aquí*) y en Palma de Mallorca solo dos (*Wielopole, Wielopole* y *Jamás volveré aquí*). Pero Cricot 2 visitó también otras ciudades españolas: Vitoria en 1981, Valencia en 1983, Murcia, Las Palmas de Gran Canaria y Sevilla en 1984, Bilbao en 1987, Pamplona y Zaragoza en 1991. El espectáculo más visto fue *La clase muerta*, que llegó a España ocho años después de su estreno absoluto en 1975 en la Galería Krzysztofory, la sede de Cricot 2 en Cracovia. De esta puesta en escena pudo disfrutar el público de los teatros de Barcelona, Madrid, Murcia, Las Palmas y Sevilla todavía en vida de Kantor, y finalmente su presentación en Pamplona y Zaragoza se realizó ya después de la muerte de Kantor. La ausencia del autor en el escenario durante el desarrollo de la acción escénica fue comentada por críticos como Óscar Caballero (1990). A pesar de ello, en 1991 la acogida de *La clase muerta* fue buena y las visitas de Cricot 2 en Pamplona y Zaragoza fueron recibidas con muchas expectativas (Arellano, 1991; Puyo, 1991a; Sasot, 1991). En cuanto a *Hoy es mi cumpleaños*, espectáculo ya póstumo, el único sitio donde se presentó en España fue Madrid, en octubre de 1991. Fue al mismo tiempo la última vez que un montaje de Kantor se presentó en la Península Ibérica y tan sólo un año más tarde, en 1992, la compañía Cricot 2 se disolvió, poniendo fin a su larga trayectoria.

Como afirmó José Monleón, “desde la óptica española, los espectáculos de Kantor parecen radicalmente originales. Yo creo que lo son, pero siempre dentro de una historia del teatro occidental y, más específicamente, del teatro polaco, que aquí no conocemos o conocemos mal” (Monleón, 1983: 26). En sus reseñas teatrales los críticos no sólo evaluaban la obra de Kantor, sino que intentaban explicarla al público no especializado, señalando los aspectos más relevantes, como la utilización de los objetos del más ínfimo rango (Declós, 1983; S. E., 1986b: 76) o la obligada presencia del director en el escenario durante el desarrollo del espectáculo (por ejemplo: López Sancho, 1981: 59; Gabancho, 1983b: 31; Benach, 1986: 27; Sagarra J., 1988). Sobre

este aspecto tan peculiar de las puestas en escena de Cricot 2 Lorenzo López Sancho observa que “todos los espectáculos de Kantor son Kantor. Mueren con él. Si alguien los hiciera revivir, jamás serían realidad, ni imagen de alguna realidad. Serían imágenes de un recuerdo. Esa es la grandeza y la servidumbre de una creación única” (López Sancho, 1991: 90).

Mientras que en los años ochenta del siglo XX Kantor fue famoso en España sobre todo como director de teatro, a partir de los años noventa empezó a explorarse más también su faceta de pintor y artista plástico. En la Expo'92 de Sevilla, todavía se dio prioridad a la producción teatral Kantor, que fue uno de los eventos centrales del pabellón polaco. Pero ya cinco años más tarde, Tom Skipp organizó una exposición monográfica titulada *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, presentada en Madrid y en Barcelona: una retrospectiva que tuvo muy buena acogida entre los críticos (Escarré, 1997: 47; Borrás, 1997: 45) y en la que se expusieron cuadros, dibujos y objetos procedentes de diferentes etapas de producción artística de Kantor, acompañados por las fotografías de Maurizio Buscarino de los espectáculos del Teatro de la Muerte. Otra gran muestra centrada en el arte plástico de Kantor fue dedicada a *La clase muerta*, el célebre espectáculo del Teatro de la Muerte, y recogía los objetos, cuadros y dibujos que orbitaban alrededor del montaje que le dio fama mundial a la compañía Cricot 2. En cambio la exposición itinerante *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor* (Zaragoza, Cuenca y Torrente-Valencia) o *Visions espanyoles de Tadeusz Kantor* (Palma de Mallorca) se centró en la influencia que Goya y Velázquez tuvieron en la creación artística de Kantor, así como presentó sus dibujos que ilustraban sus viajes por España de forma muy personal. Finalmente, como homenaje al artista polaco en el vigésimo aniversario de su muerte, en 2010 se presentaron en Madrid las fotografías de Caroline Rose de los espectáculos del Teatro de la Muerte.

Aparte de estas exposiciones monográficas, Tadeusz Kantor tuvo una presencia importante en otras muestras que se presentaron en varias ciudades españolas. La inclusión de las piezas de Kantor en exposiciones colectivas, tal y como se ha estudiado en el segundo capítulo, demuestra que ya a finales de los años noventa Kantor estaba percibido en España como un importante artista del panorama artístico mundial. Los comisarios de cada una de esas muestras se fijaron en diferentes aspectos de su rica

obra, escogiendo aquellos elementos que encajaban en el concepto general de la exhibición propuesta. En *À rebours* (1999) a Kantor se le equipara con los grandes creadores que a través de sus piezas expresaron su repulsa hacia las tragedias del siglo XX. Los cuadros informalistas del artista polaco incluidos en esta muestra son una respuesta crítica a la crueldad de la Segunda Guerra Mundial. En la exposición titulada *Un teatro sin teatro* (2007), en cambio, se pone la atención en las diversas maneras de creación que están en la frontera entre las artes escénicas y otras formas de expresión artística. Kantor se inscribió en esas corrientes con sus *happenings* y *cricotages*, que estaban presentadas en la muestra a través de fotografías de los trabajos realizados en los años sesenta y setenta del siglo XX. Quizás el *happening* más ampliamente conocido entre las acciones propuestas por Kantor en aquella época sea su *Happening panorámico del mar*, que fue incorporado en la exposición titulada *Música y Acción* (2012-2013). En el mismo año 2013 algunas piezas de Kantor se expusieron también en una muestra del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, titulada *Formas biográficas*. En esta ocasión Kantor se presenta como un artista que utilizó su propia vida y sus experiencias personales en el proceso de creación de su universo artístico. Kantor fue un creador polifacético, y por eso, como pudimos comprobar con el estudio de su presencia, su obra fue presentada al público español en muchas exposiciones colectivas de carácter dispar.

Su presencia se ha notado también en una cuenta que ha surgido en la plataforma de vídeos YouTube en internet hace algunos años. El objetivo de *Teatroteca*, es difundir la obra de los grandes directores de teatro del siglo XX, y entre ellos se encuentra Tadeusz Kantor, del que se incluyeron dos grabaciones completas de sus espectáculos: *La clase muerta* (Wajda, 1976) y *Wielopole, Wielopole* (Zajaczkowski, 2008d). Además, en la *Teatroteca* se pueden ver algunos vídeos documentales y fragmentos de otros montajes de Cricot 2 que permiten tener nociones básicas del teatro y del arte de Kantor.

Una de las partes importantes del legado de Tadeusz Kantor es el conjunto de sus textos teóricos. Se trata de un gran volumen de escritos en los que Kantor reflexionó sobre su vasta obra. Ensayos, notas, así como manifiestos acompañaron cada una de las etapas de su producción teatral, e incluimos en ellos también las partituras de sus espectáculos que llevaban un comentario del autor. A lo largo de su prolongada y rica

trayectoria, el artista polaco analizó su quehacer artístico y decidió plasmar su pensamiento crítico en múltiples ensayos que primero fueron publicados por separado en diferentes idiomas, y que posteriormente fueron editados en su conjunto por Krzysztof Pleśniarowicz en polaco. Lo que aquí nos ha interesado es que varios de esos textos fueron traducidos al español, tal y como se ha analizado en el capítulo 3 de la presente tesis. Muchos se publicaron en revistas especializadas en teatro (*Primer Acto*; *Pipirijaina*; *El Público*), y desde la distancia temporal podemos observar que los editores de esas revistas habían escogido los ensayos más relevantes del momento, los que representaron mejor la evolución artística de Kantor, para presentarlos al público español. Más tarde que los textos dispersos en distintas publicaciones, aparecieron dos antologías en las que también se recogieron los textos más emblemáticos. Publicado en 1984 en Argentina por Ediciones de la Flor *El Teatro de la Muerte*, durante más de treinta años fue la única compilación de los ensayos de Kantor en español, siendo la puerta de acceso al pensamiento crítico kantoriano para los lectores hispanohablantes. La segunda recopilación de los textos de Kantor, *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, es mucho más reciente, ya que fue publicada en 2010 por Alba Editorial. Junto con esta antología, en la misma editorial apareció la traducción de las partituras de dos espectáculos más emblemáticos del Teatro de la Muerte, *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole*, también coincidiendo con el vigésimo aniversario de la muerte de Kantor. Un caso aparte lo constituye el libro titulado *Encuentros con Tadeusz Kantor*. Son las conversaciones de Krzysztof Miklaszewski con Kantor, que permiten conocer las opiniones del fundador de la compañía Cricot 2 sobre varios aspectos de su actividad artística, pero desde un punto de vista mucho más personal. Su traducción al español permite a los investigadores hispanohablantes ver la obra de Kantor desde otra perspectiva, más cercana a la manera de interpretarla del mismo director.

Otro aspecto de la recepción de Kantor en España fueron los congresos y homenajes que se le dedicaron por motivo de los aniversarios redondos de Kantor. El primero de ellos, celebrado en 2010 en el Institut del Teatre de Barcelona fue un homenaje a Kantor en el vigésimo aniversario de su muerte. Cinco años más tarde, en 2015, en la Universidad Complutense de Madrid tuvo lugar la conmemoración del centenario del nacimiento de Kantor. En ambos encuentros se reunieron especialistas e

investigadores que quisieron homenajear al artista polaco, y como fruto de sus ponencias se editaron sendas publicaciones: un libro titulado *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010* (2010) y un número monográfico de *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado* (2015).

Pero ya desde los tempranos éxitos de *Cricot 2* en los grandes festivales internacionales de teatro europeos en los años setenta (Nancy, Edimburgo, París), en España los críticos teatrales se habían fijado en los espectáculos de Kantor, publicando varios artículos dedicados a su obra en diversos medios (prensa, revistas y, posteriormente, también en internet). No sólo el arte de Kantor ha sido objeto de estudio, sino también se ha dado noticia de los hechos más relevantes relacionados con su persona y su producción artística, tal y como se recoge en el capítulo 6 de la presente tesis. Resulta interesante que, a pesar del interés que despertaba y sigue despertando Kantor en los círculos teatrales, hasta el momento se hayan publicado tan sólo dos monografías, ambas por Marcos Rosenzvaig. Más presencia ha tenido su arte en los ámbitos académicos, donde desde mediados de los años noventa del siglo XX, cuando se defendieron las primeras tesis doctorales que estudiaron algunos aspectos del arte de Kantor (Martínez Liceranzu, 1994; y Yaycioğlu, 1995), se han presentado ocho trabajos de investigación dedicados en parte o en su totalidad a la obra del artista polaco. Aunque el punto de partida de casi todas ellas fue la producción teatral de *Cricot 2*, se han centrado más en la materialidad de la puesta en escena, analizando los elementos escenográficos o los objetos que Kantor utilizaba en sus espectáculos. El análisis de cada una de ellas demuestra la inseparabilidad de los diferentes procedimientos de expresión artística en Kantor.

La segunda sección de la presente tesis está dedicada a la influencia de Kantor en España y la reinterpretación de su teatro realizada por diferentes artistas. Y aunque “la obra de Kantor es, desde luego, irrepetible en su condición esencial de obra escénica [...], hay puntos de vista o enfoques kantorianos que mantienen plena vigencia y que son invitaciones a desarrollar vías de trabajo llenas de posibilidades” (Fernández Lera, 1995: 76). Ya la primera publicación de la partitura de *Wielopole, Wielopole* en la revista *Pipirijaina*, los editores eran conscientes de la imposibilidad de emular el estilo de Kantor y advertían que “por primera vez en la historia de esta Revista, el texto

dramático que publicamos no tiene por objeto una invitación a su posible montaje” (Pipirijaina, 1981b: 27). A pesar de ello, en España se han producido varios espectáculos inspirados de forma muy directa en el Teatro de la Muerte. Para la presente tesis se han escogido los ejemplos más evidentes de la influencia kantoriana, como los montajes de la célebre compañía La Zaranda, o los homenajes realizados por Jerónimo López Mozo, Sara Molina o Tom Skipp. Una categoría separada podrían ser los espectáculos producidos utilizando la estética y el método de trabajo de Kantor, como *Thursday Today* de Miquel Mateu o los tres montajes preparados en el Institut del Teatre de Barcelona bajo la dirección de Ramon Simó (2001) y Joan Cusó (2012 y 2016). Todos ellos representan un enfoque muy efectivo de adentrarse en el universo teatral de Kantor a través de la práctica actoral y la utilización de los objetos del más ínfimo rango. Por supuesto, en todos los casos analizados la inspiración en las producciones de Cricot 2 está cimentada en el estudio profundizado también de la teoría del artista polaco, en la que comenta y desarrolla sus ideas teatrales.

*

Tras el estudio de todos los materiales recopilados sobre la presencia de Tadeusz Kantor en España, aparece esa imagen de artista polifacético ya conocido en Polonia, Francia e Italia y que, junto con su compañía de teatro Cricot 2, gozó de una buena acogida en la década desde 1981 hasta 1991, y posteriormente también ha estado presente en los círculos artísticos y de investigación. En la prensa y en las revistas se publicaron varias noticias sobre su arte, tanto en la vertiente práctica como en la teórica. No obstante, la recepción de su obra siempre ha sido bastante minoritaria, limitándose a los profesionales de teatro o de la investigación, así como a un público general relativamente reducido, que ha querido acercarse a sus montajes teatrales, pero que en pocas ocasiones llenó las salas durante las presentaciones de los espectáculos del Teatro de la Muerte (Sagarra J., 1981: 51; Torres, 1986e; Oliva, 1990).

En cuanto al estudio crítico del arte de Tadeusz Kantor, hemos observado una intensificación importante alrededor de las fechas clave relacionadas con su figura, como los aniversarios de su nacimiento o de su muerte. El ejemplo más claro fue la organización de los dos seminarios y la posterior publicación de los resultados en sendos volúmenes. Pero parece igualmente significativo que hasta mediados de la

segunda década del siglo XXI sólo se habían presentado dos tesis doctorales que analizaban algunos aspectos de la obra de Kantor, y sólo en las fechas próximas a su centenario aparecieran hasta seis de ellas. Esto demuestra que salvo algunas excepciones, Tadeusz Kantor se convierte en objeto de estudio en fechas muy concretas, a la vez que abre las posibilidades de profundizar en su teoría y práctica artística que en España aún no han sido exploradas.

*

En este punto podemos esbozar nuevas líneas de investigación, de triple índole. Por un lado sería interesante establecer relaciones de influencia e inspiración por el teatro de Kantor en artistas españoles como Marta Carrasco, Juan Mayorga, Angélica Liddell o Rodrigo García, entre otros, en cuya obra también se pueden ver elementos de afinidad temática o estética con el artista polaco, aunque no sea tan evidente como en el caso de los artistas incluidos en la presente tesis. Por otro lado, todavía no se ha analizado de forma estructurada la presencia de Cricot 2 en América Latina que, como hemos observado en el caso del Festival Internacional de Teatro en Caracas (Venezuela), estaba fuertemente unida con las giras españolas. Finalmente, las traducciones al español de los textos teóricos de Kantor se merecen un estudio comparado, teniendo en cuenta el contexto en el que fueron publicados. Para que la memoria sobre Kantor en España perdure.

EN LA ÚLTIMA FRASE
ME DIRIJO A NUESTROS AMIGOS
EN TODO EL MUNDO:
RECORDAD
LOS VIVOS ARCHIVOS DEL TEATRO
CRICOT,
RECORAD
LA CRICOTEKA (Kantor, 2005c: 328).

CONCLUSIONI

In questa tesi di dottorato abbiamo studiato l'accoglienza che Tadeusz Kantor ha avuto in Spagna, e per questo abbiamo preso in considerazione due aspetti diversi: la sua presenza sui palcoscenici spagnoli e l'influenza che lui e i suoi spettacoli hanno avuto su altri artisti. Con l'obiettivo di ripristinare la memoria di uno dei più grandi artisti europei, abbiamo voluto mostrare l'importante patrimonio che ha lasciato anche nella Penisola Iberica. Per questo motivo, tutto il materiale raccolto durante la ricerca è stato diviso in due grandi sezioni.

Nella prima sezione abbiamo analizzato la presenza di Kantor in Spagna e i vari aspetti della sua opera. Il primo capitolo si concentra sul suo teatro e su tutte le visite della compagnia Cricot 2 in Spagna, con la rappresentazione dei cinque spettacoli che compongono la tappa chiamata Teatro della Morte. Per l'analisi della ricezione di *Wielopole*, *Wielopole*; *La classe morta*; *Crepino gli artisti*; *Qui non ci torno più*; e *Oggi è il mio compleanno* si è compilato un numero considerevole di recensioni e notizie di stampa, così come molti articoli pubblicati su riviste specializzate. Nonostante l'enorme volume di testi raccolti, abbiamo notato che la maggior parte di loro ripete le stesse informazioni, o gli stessi concetti, a volte citando le esatte parole che Kantor aveva pronunciato durante la conferenza stampa prima della rappresentazione di ogni spettacolo. Quindi le osservazioni più originali e nuove si sono viste durante la prima visita di Kantor in Spagna, quando, nell'ottobre del 1981, ha messo in scena *Wielopole*, *Wielopole* a Madrid e a Vitoria. La presenza di Cricot 2, che a quel tempo era già una compagnia teatrale riconosciuta in tutto il mondo, era molto richiesta in Spagna, sia da critici teatrali che hanno avuto l'opportunità di vedere le sue produzioni in vari festival teatrali internazionali (come manifestato da Alonso de Santos e Monleón, Cuevas, o Pérez Coterillo), sia da manager culturali, come José Luis Alonso, che ha riconosciuto di aver fatto molti sforzi per portare Kantor in Centro Drammatico Nazionale (Laborda, 1981).

Durante il decennio tra il 1981 e il 1991, Tadeusz Kantor ha riunito in Spagna un pubblico fedele e i suoi spettacoli sono stati rappresentati in quattordici teatri in undici città diverse. Madrid è stata l'unica città nella quale gli spettatori poterono assistere alle tutte e cinque le messe in scena del Teatro della Morte, mentre a Barcellona ne furono presentate quattro (*La classe morta*; *Wielopole, Wielopole*; *Crepino gli artisti*; e *Qui non ci torno più*) e a Palma di Maiorca solo due (*Wielopole, Wielopole*; e *Qui non ci torno più*). Ma Cricot 2 ha anche visitato altre città spagnole: Vitoria nel 1981, Valencia nel 1983, Murcia, Las Palmas e Siviglia nel 1984, Bilbao nel 1987, Pamplona e Saragozza nel 1991. Lo spettacolo più visto è stato *La classe morta*, che è arrivato in Spagna otto anni dopo la sua prima assoluta nel 1975 alla Galeria Krzysztofor, la sede di Cricot 2 a Cracovia. Questa messa in scena è stata presentata al pubblico di Barcellona, Madrid, Murcia, Las Palmas e Siviglia con Kantor ancora vivo, mentre la rappresentazione a Pamplona e Saragozza è avvenuta dopo la morte di Kantor. L'assenza dell'autore sul palcoscenico durante lo sviluppo dell'azione teatrale è stata commentata da critici teatrali, come Óscar Caballero (1990). Ciò nonostante, nel 1991, l'accoglienza di *La classe morta* è stata buona e le visite di Cricot 2 a Pamplona e Saragozza sono state ricevute con grandi aspettative (Arellano, 1991; Puyo, 1991a; Sasot, 1991). Per quanto riguarda *Oggi è il mio compleanno*, lo spettacolo postumo, Madrid è stato l'unico posto dove è stato rappresentato in Spagna, nell'ottobre del 1991. Allo stesso tempo, è stata l'ultima volta che la compagnia teatrale di Kantor è venuta in Penisola Iberica, poiché solo un anno dopo, nel 1992, la Cricot 2 si sciolse, mettendo fine alla sua lunga storia.

Come ha detto José Monleón, “dal punto di vista spagnolo, gli spettacoli di Kantor sembrano radicalmente originali. Penso che lo siano, ma sempre nel contesto di una storia del teatro occidentale e, più specificamente, del teatro polacco, che qui non si conosce o si conosce male” (Monleón, 1983: 26)¹³². Nelle sue recensioni teatrali i critici non solo hanno valutato il lavoro di Kantor, ma hanno cercato di spiegarlo a un pubblico non specializzato, sottolineandone gli aspetti più rilevanti come ad esempio l'uso di oggetti del rango più basso (Declós, 1983; S.E., 1986b: 76) o la presenza del regista sul palcoscenico durante lo svolgimento dello spettacolo (per esempio: López Sancho, 1981: 59; Gabancho 1983b: 31; Benach 1986: 27; Sagarra J., 1988). Su quest'ultimo

¹³² Traduzioni nostre.

aspetto così particolare della messa in scena di Cricot 2, Lorenzo López Sancho osserva che “tutti gli spettacoli di Kantor sono Kantor. Muoiono con lui. Se qualcuno li facesse rivivere, non sarebbero mai la realtà, né immagine di una qualche realtà. Sarebbero immagini di un ricordo. Questa è la grandezza e la schiavitù di una creazione unica” (López Sancho, 1991: 90).

Mentre negli anni ottanta del Novecento Kantor era famoso in Spagna soprattutto come regista teatrale, dagli anni novanta si è cominciato a esplorare anche il suo aspetto di pittore e artista plastico. All’Expo’92 di Siviglia, si dava ancora molta importanza alla produzione teatrale di Kantor, che era uno degli eventi centrali del padiglione polacco. Ma cinque anni dopo Tom Skipp ha organizzato una grande mostra monografica intitolata *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (Tadeusz Kantor. La scena della memoria), che è stata presentata a Madrid e Barcellona. Questa retrospettiva, nella quale sono stati esposti dipinti, disegni e oggetti provenienti da diverse tappe della produzione artistica di Kantor, accompagnati dalle fotografie del Teatro della Morte di Maurizio Buscarino, è stata molto ben accolta dai critici (Escarré, 1997: 47; Borrás, 1997: 45). Un’altra grande esposizione centrata sull’arte plastica di Kantor è stata dedicata a *La classe morta*, il celebre spettacolo del Teatro della Morte, e metteva in mostra oggetti, dipinti e disegni che orbitavano intorno alla messa in scena che ha dato la fama alla compagnia Cricot 2 a livello mondiale. La mostra itinerante *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor* (Motivi spagnoli nell’opera di Tadeusz Kantor) (Zaragoza, Cuenca e Torrente-Valencia) o *Visions espanyoles de Tadeusz Kantor* (Visioni spagnoli di Tadeusz Kantor) (Palma de Mallorca), invece, si è concentrata sull’influenza che Goya e Velázquez hanno avuto nella creazione artistica di Kantor, e ha presentato i disegni con i quali ha illustrato i suoi viaggi in Spagna in un modo molto personale. Infine, come un omaggio all’artista polacco nel ventesimo anniversario della sua morte, nel 2010 sono state presentate a Madrid le fotografie di Caroline Rose scattate durante gli spettacoli del Teatro della Morte.

Oltre a queste esposizioni monografiche, Tadeusz Kantor ha avuto una presenza importante in altre mostre che sono state presentate in diverse città spagnole. L’inclusione di pezzi di Kantor in mostre collettive, come è stato studiato nel secondo capitolo di questa tesi, mostra che già alla fine degli anni novanta Kantor era percepito

in Spagna come un artista importante nella scena mondiale. I curatori di ciascuna di queste mostre si sono concentrati su diversi aspetti della sua ricca opera, scegliendo quegli elementi che si adattano al concetto generale della mostra proposta. In *À rebours* (1999) Kantor è equiparato ai grandi creatori che attraverso le loro opere hanno espresso il loro rigetto per le tragedie del ventesimo secolo. I dipinti informalisti dell'artista polacco inclusi in questa mostra sono una risposta critica alla crudeltà della seconda guerra mondiale. Nella mostra intitolata *Un teatro sin teatro* (2007), invece, l'attenzione è rivolta ai diversi modi di creazione che sono al confine tra arti dello spettacolo e altre forme di espressione artistica. Kantor si iscrisse a queste correnti con i suoi *happenings* e *cricotages*, che furono presentati in mostra attraverso le fotografie delle opere realizzate negli anni sessanta e settanta del Novecento. Forse l'happening più noto tra le performance proposte da Kantor in quel momento è il suo *Happening panoramico sul mare*, che è stato incluso nella mostra intitolata *Música y Acción* (2012-2013). Nello stesso anno 2013 alcuni pezzi di Kantor sono stati esposti in una mostra del Museo Nazionale Centro de Arte Reina Sofía di Madrid, intitolata *Formas biográficas*. In questa occasione Kantor viene presentato come un artista che ha usato la propria vita e le proprie esperienze personali nel processo di creazione di un suo universo artistico. Kantor era un creatore poliedrico, e per questo motivo, come abbiamo potuto verificare con lo studio della sua presenza, il suo lavoro è stato presentato al pubblico spagnolo in molte mostre collettive di carattere diverso.

La sua presenza si riscontra anche in un canale creato sulla piattaforma video YouTube, su Internet, pochi anni fa. L'obiettivo di questo canale, chiamato *Teatroteca*, è quello di diffondere il lavoro dei grandi registi teatrali del Novecento, e tra questi c'è Tadeusz Kantor. Su *Teatroteca* ci sono due registrazioni complete dei suoi spettacoli: *La classe morta* (Wajda, 1976) e *Wielopole, Wielopole* (Zajaczkowski, 2008d). Inoltre, sul canale *Teatroteca* si possono vedere alcuni documentari e frammenti di altre produzioni di Cricot 2 che permettono di avere nozioni di base sul teatro e l'arte di Kantor.

Una delle parti importanti dell'eredità di Tadeusz Kantor sono i suoi testi teorici. Si tratta di un grande volume di scritti in cui Kantor riflette sulla sua vasta opera. Saggi, note e manifesti hanno accompagnato ciascuna delle tappe della sua produzione teatrale, e abbiamo incluso in essi anche le partiture dei suoi spettacoli che riportassero un

commento dell'autore. Nel corso della sua lunga e ricca carriera, l'artista polacco ha analizzato il proprio lavoro artistico e ha deciso di tradurre il proprio pensiero critico in numerosi saggi che sono stati pubblicati separatamente in diverse lingue, e che posteriormente sono stati riuniti in un'unica edizione in polacco da Krzysztof Pleśniarowicz. Ciò che ci interessa qui è che molti di questi testi sono stati tradotti allo spagnolo, come analizzato nel terzo capitolo di questa tesi. Molti sono stati pubblicati in riviste di teatro (*Primer Acto*, *Pipirijaina*, *El Público*), e dalla distanza temporale possiamo vedere che gli editori di queste riviste avevano scelto i testi più rilevanti in quel momento, che meglio hanno rappresentato l'evoluzione artistica di Kantor, per presentarli al pubblico spagnolo. Più tardi rispetto ai testi sparsi in diverse pubblicazioni, sono apparse due antologie in cui venivano raccolti i testi più emblematici. Pubblicato nel 1984 in Argentina da Ediciones de la Flor *El Teatro de la Muerte* (Il Teatro della Morte), da oltre trent'anni è stata l'unica raccolta di saggi di Kantor in lingua spagnola, essendo l'unico accesso al pensiero critico kantoriano per i lettori di lingua spagnola. La seconda raccolta di testi di Kantor, *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* (Teatro della morte e altri saggi (1944-1986)), è molto più recente, poiché è stata pubblicata nel 2010 da Alba Editorial. Insieme a questa antologia, nella stessa casa editrice è apparsa la traduzione delle partiture dei due spettacoli più emblematici del Teatro della Morte, *La classe morta* e *Wielopole, Wielopole*, anche questa pubblicazione in coincidenza con il ventesimo anniversario della morte di Kantor. Un caso differente è il libro intitolato *Encuentros con Tadeusz Kantor* (Incontri con Tadeusz Kantor). Si tratta delle conversazioni di Krzysztof Miklaszewski con Kantor, che permettono di conoscere le opinioni del fondatore della compagnia Cricot 2 su diversi aspetti della sua attività artistica, ma da un punto di vista molto personale. La sua traduzione in spagnolo consente ai ricercatori di lingua spagnola di vedere il lavoro di Kantor da un'altra prospettiva, più vicina al modo in cui il regista stesso lo interpretava.

Un altro aspetto della ricezione di Kantor in Spagna sono stati i convegni e gli omaggi a lui dedicati a causa degli anniversari di Kantor. Il primo, tenuto nel 2010 all'Institut del Teatre di Barcellona, è stato un tributo a Kantor nel ventesimo anniversario della sua morte. Cinque anni dopo, nel 2015, la commemorazione del

centenario della nascita di Kantor ha avuto luogo presso l'Università Complutense di Madrid. In entrambi gli incontri si sono riuniti specialisti e ricercatori che hanno voluto rendere omaggio all'artista polacco e, a seguito delle loro presentazioni, si sono preparate due pubblicazioni: un libro intitolato *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010* (Rileggere Tadeusz Kantor) (2010) e un numero monografico della rivista *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado* (2015).

Ma fin dai primi successi di Cricot 2 nei principali festival internazionali di teatro europeo negli anni settanta (Nancy, Edimburgo, Parigi), in Spagna critici teatrali hanno prestato attenzione agli spettacoli di Kantor, attraverso diversi articoli dedicati al suo lavoro su diversi media (stampa, riviste e, successivamente, anche su Internet). Non solo è stata studiata l'opera di Kantor, ma sono stati riportati anche i fatti più rilevanti relativi alla sua persona e alla sua produzione artistica, come viene analizzato nel capitolo 6 di questa tesi di dottorato. È interessante notare che, nonostante l'interesse che ha suscitato e continua a suscitare Kantor nei circoli teatrali, fino ad ora sono stati pubblicati solo due studi monografici, entrambi da Marcos Rosenzvaig. Più presenza ha avuto l'arte di Kantor nel mondo accademico, dove dalla metà degli anni novanta del Novecento, quando sono state discusse le prime tesi di dottorato su alcuni aspetti dell'opera di Kantor (Martinez Liceranzu, 1994 e Yaycioğlu, 1995), si sono presentati otto lavori di ricerca dedicati in parte o in totale al lavoro dell'artista polacco. Anche se il punto di partenza della maggior parte di essi era la produzione teatrale di Cricot 2, si sono concentrati più sulla materialità della messa in scena, analizzando elementi di scenografia u oggetti che Kantor aveva utilizzato nei suoi spettacoli. L'analisi di ciascuno di essi dimostra l'inseparabilità dei diversi processi di espressione artistica in Kantor.

La seconda sezione di questa tesi di dottorato è dedicata all'influenza di Kantor in Spagna e alla reinterpretazione del suo teatro da parte di diversi artisti. E anche se "l'opera di Kantor è certamente unica nella sua condizione essenziale dell'opera teatrale [...] ci sono punti di vista o approcci kantoriani che ancora sono validi e che sono inviti per sviluppare metodi di lavoro pieni di possibilità" (Fernández Lera, 1995: 76). Già per la prima pubblicazione della partitura di *Wielopole, Wielopole* nella rivista *Pipirijaina*, gli editori erano consapevoli dell'impossibilità di emulare lo stile di Kantor e

avvertivano che “per la prima volta nella storia di questa Rivista, il testo drammatico pubblicato non ha alcuna intenzione di essere un invito alla sua possibile messa in scena” (Pipirijaina, 1981b: 27). Nonostante questo, in Spagna sono stati prodotti diversi spettacoli ispirati direttamente al Teatro della Morte. Per questa tesi di dottorato abbiamo scelto gli esempi di influenza kantoriana più evidenti, come ad esempio la famosa compagnia La Zaranda, o i tributi fatti da Jerónimo López Mozo, Sara Molina o Tom Skipp. Una categoria a parte potrebbero essere gli spettacoli prodotti con l’utilizzo dell’estetica e del metodo di lavoro di Kantor, come in *Thursday Today* di Miquel Mateu o nelle tre messe in scena preparate presso l’Institut de Teatre di Barcellona sotto la direzione di Ramon Simó (2001) y Joan Cusó (2012 y 2016). Tutti questi rappresentano un accostamento molto efficace per entrare nell’universo teatrale di Kantor attraverso la pratica della recitazione e l’uso di oggetti del rango più basso. Naturalmente, in tutti i casi analizzati l’ispirazione sulle produzioni di Cricot 2 si basa su uno studio profondo della teoria dell’artista polacco.

*

Dopo lo studio di tutti i materiali raccolti sulla presenza di Tadeusz Kantor in Spagna, traspare l’immagine di artista versatile già conosciuto in Polonia, Francia e Italia e che, insieme alla sua compagnia teatrale Cricot 2, ha avuto una buona accoglienza nel decennio dal 1981 al 1991 in Spagna, e che successivamente è stato presente anche nei circoli artistici e di ricerca. Diverse notizie sulla sua arte, sia negli aspetti pratici che in quelli teorici, sono state pubblicate sulla stampa e sulle riviste. Tuttavia, la ricezione del suo lavoro è sempre stata di una certa minoranza, limitata ai professionisti del teatro o della ricerca, così come a un pubblico relativamente piccolo, che voleva avvicinarsi alle sue produzioni teatrali, ma che in poche occasioni riempiva le sale teatrali durante le rappresentazioni degli spettacoli del Teatro della Morte (Sagarra J., 1981: 51, Torres, 1986e, Oliva, 1990).

Per quanto riguarda lo studio critico dell’arte di Tadeusz Kantor, abbiamo osservato un’importante intensificazione intorno alle date chiave relative alla sua figura, come gli anniversari della sua nascita o morte. L’esempio più chiaro è stato l’organizzazione dei due seminari e la successiva pubblicazione dei risultati in due volumi. Ma sembra altrettanto significativo che fino alla metà del secondo decennio del

XXI secolo fossero state discusse solo due tesi di dottorato che analizzano alcuni aspetti del lavoro di Kantor, mentre solo nelle date vicine al suo centenario ne vengono presentate ben sei. Questo dimostra che, con alcune eccezioni, Tadeusz Kantor diventa oggetto di studio in date molto specifiche, mentre allo stesso tempo apre alla possibilità di approfondire la sua teoria e pratica artistica, che in Spagna non sono ancora state esplorate.

*

A questo punto possiamo tracciare alcune nuove linee di ricerca, fondamentalmente di tre tipi. Da un lato sarebbe interessante stabilire relazioni di influenza e ispirazione del teatro di Kantor in altri artisti spagnoli, come per esempio Marta Carrasco, Juan Mayorga, Angelica Liddell o Rodrigo García, nel cui lavoro si possono vedere elementi di affinità tematica o estetica con l'artista polacco, anche se non in maniera così evidente come nel caso degli artisti inclusi in questa tesi. Dall'altra parte, la presenza di Cricot 2 in America Latina non è stata ancora studiata in modo strutturato, anche se, come abbiamo osservato nel caso del Festival Internazionale del Teatro di Caracas (Venezuela), era fortemente legata ai tour spagnoli. Infine, le traduzioni in spagnolo dei testi teorici di Kantor meriterebbero uno studio comparativo, tenendo conto del contesto in cui sono stati pubblicati. In modo che il ricordo di Kantor in Spagna perduri.

NELL'ULTIMA FRASE
MI DIRIGO AI NOSTRI AMICI
DI TUTTO IL MONDO:
RICORDATEVI
DELL'ARCHIVIO VIVO DEL TEATRO
CRICOT,
RICORDATEVI
DELLA CRICOTEKA (Kantor, 2005c: 328).

BIBLIOGRAFÍA

A. L. (1984). “Sólo con el teatro se puede volver a la infancia”. *La verdad de Murcia*, Murcia (21 de marzo de 1984), p. 7.

ABC (1981a). “Retrato de la Polonia eterna”. *ABC*, Madrid (6 de octubre de 1981), p. 113.

— (1981b). “Presentación de «Cracovia Cricot-2»”. *ABC*, Sevilla (11 de octubre de 1981), p. 99.

— (1981c). “«Wielopole, Wielopole», esta noche en el programa «Zarabanda»”. *ABC*, Madrid (22 de octubre de 1981), p. 101.

— (1982). “Fallo de los premios de teatro El Espectador y la Crítica 1981”. *ABC*, Madrid (2 de marzo de 1982), p. 57.

— (1983a). “Primeros pasos de la política teatral del Gobierno”. *ABC*, Madrid (27 de febrero de 1983), p. 74.

— (1983b). “Estreno de *La classe morta*”. *ABC*, Madrid (11 de marzo de 1983), p. 68.

— (1984a). “Eric Clapton, Joan Báez y Elton John actuarán en Sevilla”. *ABC*, Sevilla (30 de marzo de 1984), p. 35.

— (1984b). “I Cita Internacional de Teatro en Acción”. *ABC*, Sevilla (5 de abril de 1984), p. 105.

— (1984c). “I Cita Internacional de Teatro”. *ABC*, Sevilla (8 de abril de 1984), p. 108.

— (1985). [Tadeusz Kantor, uno de los más célebres directores...]. *ABC*, Madrid (9 de febrero de 1985), p. 58.

— (1986a). “El Teatre Lliure representará 4 obras en el Festival de Madrid”. *ABC*, Madrid (13 de febrero de 1986), p. 77.

— (1986b). “Tadeusz Kantor: «Hay demasiados artistas oficiales, cercanos al poder, como este mismo certamen»”. *ABC*, Madrid (5 de marzo de 1986), p. 76.

— (1986c). “Las estrellas del fin de semana”. *ABC*, Madrid (7 de marzo de 1986), p. 103.

— (1986d). “Días de ocio”. *ABC*, Madrid (22 de marzo de 1986), p. 15.

- (1989a). “Madrid, capital de teatro”. *ABC*, Madrid (22 de febrero de 1989), p. 116.
- (1989b). “Tadeusz Kantor: «Hago teatro en legítima defensa»”. *ABC*, Madrid (1 de marzo de 1989), p. 6.
- (1989c). [Tadeusz Kantor, una de las figuras más destacadas...]. *ABC*, Madrid (5 de marzo de 1989), p. 113.
- (1990a). “Cayó el telón para Tadeusz Kantor”. *ABC*, Madrid (9 de diciembre de 1990), p. 8.
- (1990b). “Falleció el creador teatral Tadeusz Kantor”. *ABC*, Sevilla (10 de diciembre de 1990), p. 6.
- (1992a). “Los contenidos de los pabellones. Polonia”. *ABC*, Sevilla (28 de junio), p. 88.
- (1992b). “Los contenidos de los pabellones. Polonia”. *ABC*, Sevilla (12 de septiembre), p.52.
- (1994). “Polonia impide la entrada de 200 obras de Kantor”. *ABC*, Madrid (13 de diciembre de 1994), p. 56.
- (1997). “Tadeusz Kantor pasó por aquí”. *ABC*, Sevilla (2 de mayo de 1997), p. 57.
- (1998). “*Vinagre de Jerez*, un ácido para zarandear conciencias”. *ABC*, Sevilla (23 de abril de 1998), p. 111.
- (2010). “Tres médicos de su propia locura”. *ABC*, Madrid (12 de febrero de 2010), p. 85.
- Adamski, Piotr (1990). “Un muñeco y una cruz coronan la tumba de Tadeusz Kantor”. *El País*, Madrid (15 de diciembre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/12/15/cultura/661215607_850215.html (última consulta: 08/06/2018).
- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo sacer III. El archivo y el testigo*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilera, Sonia y Martín-Pozuelo, Víctor (2013). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* (vídeo promocional). Producido por hoyesarte.com. <https://www.youtube.com/watch?v=d3wb8Oic5Jo> (última consulta: 02/04/2018).
- Alcalde, Luis (1991). “Mayor presencia española en el *Festival de Otoño de Madrid*”. *La Verdad*, Murcia (22 septiembre de 1991), p. 72.
- Alerta (1987). “No se calla Kantor”. *Alerta*, Santander (14 de agosto de 1987).
- Alonso de Santos, José Luis (1981). “Tadeusz Kantor y *Wielopole, Wielopole* por Cricot-2”. *Primer Acto*, nº 189, julio-octubre 1981, pp. 31-38.

Alonso de Santos, José Luis y Monleón, José (1981). “El actor nuevo no debe representar. Caracas. Entrevista con Tadeusz Kantor”. *Primer Acto*, núm. 189, julio-octubre 1981, pp. 39-44.

Amengual, Bartomeu (1988). “Tadeusz Kantor presenta en Palma su nueva obra *Jamás volveré aquí*”. *Baleares*, Palma de Mallorca (26 de septiembre de 1988).

Amorós, Andrés (1986). “El personal *Amarcord* de Tadeusz Kantor”. *Diario 16* (7 de marzo de 1986).

Antón, Jacinto (1989). “Tadeusz Kantor: «Hoy creo que es imposible batirse con el poder»”. *El País*, Barcelona (22 de febrero de 1989), https://elpais.com/diario/1989/02/22/cultura/604105208_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

Aragay, Ignasi (1997). “La memòria dramàtica de Kantor”, *Avui*, Barcelona (15 de marzo), 41.

Arco, Antonio (1994a). “«Rajatabla» y «La troppa» pondrán el acento hispano al Festival de Molina”. *La verdad de Murcia*, Murcia (14 de junio de 1994), p. 41.

—— (1994b). “«Perdonen la tristeza», ¡faltaba más!”. *La verdad de Murcia*, Murcia (6 de septiembre de 1994), p. 52.

—— (2002). “Prepárese a morir”. En: Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell'Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., pp. 68-73.

Arellano, Javier (1991). “*La clase muerta* de Kantor en el Festival de Teatro, Música y Danza”. *El Día*, Pamplona (18 de abril de 1991).

Armada, Alfonso (1990). “Tadeusz Kantor no volverá jamás”. *El País*, Madrid (9 de diciembre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/12/09/cultura/660697206_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

—— (2000). “El teatro polaco no tiene miedo”. *ABC. Blanco y negro*, Madrid (9 de abril de 2000), p. 68.

—— (2010). “Kantor regresa del fondo de la noche”. *ABC*, Madrid (30 de abril de 2010), p. 86.

Arpini, Luigi (2002). *L'illusione vissuta. Viaggi e teatro con Tadeusz Kantor*. Pisa: Titivillus.

Arreche, Araceli Mariel (2009). “Cuerpo-manifiesto: notas a propósito del actor en el teatro de Tadeusz Kantor”. En: Dubatti, Jorge (coord.) (2009). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, pp. 369-384.

Arroyo, Julia (1986). “El personal mundo de Tadeusz Kantor”. *Ya*, Madrid (6 de marzo de 1986).

Artez (2002). “Rascar la herrumbre”. *Artez. Revista de las artes escénicas*, número 67, noviembre 2002. <http://www.archivum.es/PDO/Pdo/pdo6/barandal6/teatro/zarandaherrumbre.htm> (última consulta: 15/11/2017).

Ashton, Dore (1999a). “À Rebours: La rebelión informalista”. En: Ashton, Dore (ed.) (1999b). *À Rebours. La rebelión informalista. The informal rebellion (1939 – 1968)* (catálogo de exposición). Traducción: Fernando Borrajo; Mollie Leenhouts; Catalina Martínez; Nigel Williams. Madrid: Ediciones del umbral, pp. 17-45.

—— (ed.) (1999b). *À Rebours. La rebelión informalista. The informal rebellion (1939 – 1968)* (catálogo de exposición). Traducción: Fernando Borrajo; Mollie Leenhouts; Catalina Martínez; Nigel Williams. Madrid: Ediciones del umbral.

AVUI (1989). “La compañía polonesa de Kantor ve a Barcelona per quarta vegada”. *Avui*, Barcelona (22 de febrero de 1989), p. 41.

Bablet, Denis (1977a). “Avertissement”. En: Kantor, Tadeusz (1977). *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. L’Age d’Homme, p. 7.

—— (1977b). “Le jeu et son partenaires”. En: Kantor, Tadeusz (1977). *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. L’Age d’Homme, pp. 9-29.

—— (1981). “El espectáculo y sus cómplices”. *Pipirijaina*, nº 19-20, octubre 1981, pp. 2-11. Traducción de Carla Matteini.

—— (1986). “Tadeusz Kantor y el teatro Cricot 2”. (Publicado originariamente en *Les Voies de la création théâtrale*, Vol. XI, Paris, Editions CNRS). *Cuadernos. El Público*, nº 11, febrero 1986, pp. 6-27.

—— (1988). “No volveré jamás o el segundo regreso de Ulises”. *El Público*, nº 61, octubre 1988, pp. 47-53.

Bacigalupe, Carlos (1987). “«¡Que revienten los artistas!»”. *El Correo Español*, Bilbao (14 de mayo de 1987).

Badía, Javier (1987). “Movidas y artilugios en la capital de La Montaña”. *ABC*, Madrid (11 de agosto de 1987), p. 38.

Baena, Francisco (coord.) (2012). *Música y Acción. Exposición/Concierto de 40 piezas para instrumentos varios* (catálogo de exposición). Comisario: José Antonio Sarmiento.

Traducciones: Pilar Vázquez, Vicente Jarque, María Unceta, Enrico Pitoni, Sonsoles Pizarro. Granada: Centro José Guerrero.

Baran, Zbigniew (ed.) (2003). *Pierścień «Balladyny». Gra z Teatrem Podziemnym Tadeusza Kantora*. Cracovia: Cricoteka.

Baranowa, Anna (1997). “Lo sublime a lo Kantor”. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 35-40.

Barnet, Alex (1988). “El «testamento artístico» de Tadeusz Kantor llega a España”. *El Periódico*, Barcelona (22 de octubre de 1988).

Barranco, Justo (2010a). “Póquer de ases en el Lliure: Lupa, Ostermeier, Platel y un provocador Lauwers”. *La Vanguardia*, Barcelona (4 de septiembre de 2010), p. 42.

—— (2010b). “La Zaranda lleva su teatro barroco y expresionista a Temporada Alta”. *La Vanguardia*, Barcelona (16 de octubre de 2010), p. 37.

Bartelik, Marek (1999). “Critical biographies”. En: Ashton, Dore (ed.) (1999b). *À Rebours. La rebelión informalista. The informal rebellion (1939 – 1968)* (catálogo de exposición). Traducción: Fernando Borrajo; Mollie Leenhouts; Catalina Martínez; Nigel Williams. Madrid: Ediciones del umbral, pp. 323-386.

Benach, Joan-Anton (1986). “Kantor, crear para destruir”. *La Vanguardia*, Barcelona (7 de marzo de 1986), p. 27.

—— (1987). “La lúgubre y furiosa memoria de Kantor”. *La Vanguardia*, Barcelona (20 de marzo de 1987), p. 31.

—— (1988). “El viejo león polaco ruge como nunca”. *La Vanguardia*, Barcelona (22 de octubre de 1988), p. 40.

—— (1990a). “Aviñón: Kantor y su villancico para después de la catástrofe”. *La Vanguardia*, Barcelona (13 de julio de 1990), p. 32.

—— (1990b). “Mala pata con vinagre”, *La Vanguardia*, Barcelona (7 de octubre de 1990), p. 66.

—— (1990c). “Se fue con sus fantasmas”. *La Vanguardia*, Barcelona (9 de diciembre de 1990), p. 54.

—— (1991). “El desolador aniversario que Kantor no pudo estrenar”. *La Vanguardia*, Barcelona (25 de enero de 1991), p. 47.

—— (1996). “Prometedora apertura con el hermoso viaje a la *Tierra alta* de Joachim Schlömer”, *La Vanguardia*, Barcelona (9 de junio de 1996), p. 61.

— (1997). “Contra el arte domesticado”, *La Vanguardia*, Barcelona (15 de marzo de 1997), p. 45.

— (1998). “El *Somni* de Strindberg se pasea por el Palau Maricel”, *La Vanguardia*, Barcelona (8 de junio de 1998), p. 38.

— (2010a). “Agonía esperpéntica”, *La Vanguardia*, Barcelona (19 de octubre de 2010), p. 32.

— (2010b). “Loca desesperanza”, *La Vanguardia*, Barcelona (16 de diciembre de 2010), p. 41.

— (2015). “El griterío de La Zaranda”, *La Vanguardia*, Barcelona (15 de septiembre de 2015), p. 44.

Bernatowicz, Grażyna (2002). [Es un gran honor para mí poder invitarles...]. En: Gołubiew, Zofia (ed.) (2002). *Kantor. Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor* (catálogo de exposición). Traducción al español: Abel A. Murcia Soriano; Traducción al inglés: Elżbieta Chrzanowska-Klucz, Marlena Zadura. Cracovia: IAM, p. 2.

Blistène, Bernard y Chateigné Yann (2007). “Introducción al Itinerario”. En: Plasencia, Clara (coord.) (2007). *Un teatro sin teatro* (catálogo de exposición). Concepto de Bernard Blistène, Yann Chateigné y Manuel J. Borja-Villel, con la colaboración de Pedro G. Romero. Traducciones de: Discoboles, Anna Fernández, Carlos Manzano, Lluís Maria Todó, Jordi Martín Llovet, Amanda Monjonell, Isabel Núñez Salmerón, Marta Pino Moreno. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo, pp. 52-57.

Bobes Naves, María del Carmen (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.

Bobes Naves, María del Carmen (eds.) (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros.

Boltanski, Christian (1995). “Dos historias hassídicas”. Traducción de Javier Tudela. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, p. 63.

Bonet Mojica, Lluís (1983). “Apoyo municipal a la compañía del Teatro de Barcelona”. *La Vanguardia*, Barcelona (11 de febrero de 1983), p. 39.

Bordes, Jordi (2010). “L'Institut recorda l'artista Tadeusz Kantor”. *El Punt* (27 de abril) En: <http://teatral.net/ca/noticies/10304/linstitut-recorda-lartista-tadeusz-kantor#.WthrY5e-nIV> (última consulta: 18/04/2018).

Borja-Villel, Manuel (2013). [Cuando André Breton anunció...]. En: Chevrier, Jean-François (2013). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* (catálogo de exposición). Con la colaboración de Élia Pijollet. Traducción del francés al español: Mauro Armijo. Madrid: Siruela, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 9-11.

Borowski, Wiesław (1989). “*Dalej już nic – wystawa nowych obrazów*”. En: Halczak, Anna (1989). *Teatr Cricot 2. Informator 1987-1988*. Kraków: Cricoteka.

—— (1995). “La peregrinación y la casa”. Traducción de Bożena Żaboklicka. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, pp. 74-75.

Borrás, Maria Lluïsa (1997). “Expedición a lo desconocido”, *La Vanguardia*, Barcelona (4 de abril), 45.

Bravo García, Fernando (2010a). “Nota al texto”. En: Kantor, Tadeusz (2010a). *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*. Traducción y notas: Fernando Bravo García. Barcelona: Alba Editorial, p. 19.

—— (2010b). “Tadeusz Kantor o la pervivencia de la Vanguardia”. En: Kantor, Tadeusz (2010a). *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*. Traducción y notas: Fernando Bravo García. Barcelona: Alba Editorial, pp. 9-18.

—— (2010c). “Introducción”. En: Bravo García, Fernando (ed.) (2010d). *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*. Traducciones: Cristina Bartolomé (del italiano) y Rosa María Bravo (del catalán). Barcelona: Casa de l’Est, pp. 5-8.

—— (2010e). “Tadeusz Kantor y la paradoja”. En: Bravo García, Fernando (ed.) (2010d). *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*. Traducciones: Cristina Bartolomé (del italiano) y Rosa María Bravo (del catalán). Barcelona: Casa de l’Est, pp. 99-104.

—— (2013). “Traducir la paradoja: el teatro vanguardista de Tadeusz Kantor”. En: Soriano Barabino, Guadalupe y Quero Gervilla, Enrique F. (eds.) (2013). *Traducir literatura*. Granada: Editorial UGR, pp. 59-66.

—— (ed.) (2010d). *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*. Traducciones: Cristina Bartolomé (del italiano) y Rosa María Bravo (del catalán). Barcelona: Casa de l’Est.

Bravo, Julio (2010). “Otoño se muda a la Primavera”, *ABC*, Madrid (08 de mayo), p. 60.

Broch, Alex (1987). “El ángel de la muerte”. *La Vanguardia*, Barcelona (27 de marzo de 1987), p. 39.

—— (1989). “El enfrentamiento entre el individuo y la sociedad”. *La Vanguardia*, Barcelona (25 de febrero de 1989), p. 40.

Brook, Peter (1973). *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.

—— (2003). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial.

Brox, Óscar (2016). “Thursday Today, de Miquel Mateu. Circo familiar, por Óscar Brox”, *Détour. Cine, literatura y arte*. <http://diarios.detour.es/escenas/thursday-today-de-miquel-mateu-circo-familiar-por-oscar-brox> (última consulta: 01/02/2018).

Bujalance, Pedro (2011). “La Zaranda presenta su sainete espectral *Nadie lo quiere creer*”. *Málaga Hoy*, Málaga (1 de abril de 2011). http://www.malahoy.es/ocio/Zaranda-presenta-sainete-espectral-Nadie_0_465253826.html (última consulta: 15/11/2011).

Burguet Ardiaca, Francesc (1987). “Exorcismo”. *El País*, Barcelona (27 de marzo de 1987).

— (1989). “El epílogo de Tadeusz Kantor”. *El País*, Barcelona (17 de febrero de 1989).

Buscarino, Maurizio (2001). *Kantor*. Milano: Leonardo Arte.

C. E. (1991). “En memoria de Kantor”. *Ya*, Madrid (9 de octubre de 1991), p. 47.

CAAM (1999). *À Rebours. La Rebelión Informalista 1939-1968* (exposición). http://www.caam.net/es/expos_int.php?n=3770 (última consulta: 04/04/2018).

Caballero, Óscar (1990). “El Festival de Otoño atractiva oferta para gourmets culturales”. *La Vanguardia*, Barcelona (11 de octubre de 1990), p. 10.

Campo, Annabel (1987). “Bilateral punt neuràlgic dimecres a la nit Mercat de les Flors – Can Barça”. *Avui*, Barcelona (20 de marzo de 1987), p. 40.

Campos, Rafael (1991). “La infancia del horror”. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (22 de abril de 1991).

Carrero, Pablo (1989a). “Gabriadze: «Ni soy demócrata ni me dirijo a las masas»”. *ABC*, Madrid (28 de febrero de 1989), p. 84.

— (1989b). “La obra de Kantor fue la más vista del Festival de Madrid”. *ABC*, Madrid (23 de marzo de 1989), p. 75.

Casas, Joan (1987). “La cambra de la imaginació”. *Diari de Barcelona*, Barcelona (27 de marzo de 1987), p. 27.

— (1989). “La dansa macabra”. *Diari de Barcelona*, Barcelona (24 de febrero de 1989), p. 30.

Casoli, Andrea (2012). “Altro essendo dagli altri essendo te. Il tema dell'alterità nell'opera di Ludovica Ripa di Meana”. Directoras: Carmen Ramírez Gómez y Mercedes Arriaga Flórez. Universidad de Sevilla. En: <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1018599> (última consulta: 26/07/2018).

Castillo, Jaime (1989a). “Kantor presenta su *No volveré jamás*”. *Diari de Tarragona*, Tarragona (22 de febrero de 1989).

— (1989b). “Tadeusz Kantor hace público su testamento artístico”. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (22 de febrero de 1989).

Castro Flórez, Fernando (1995). “Barricadas”. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, pp. 84-86.

Castro, Antón (1991). “La turbia poesía de Kantor”. *El Periódico de Aragón*, Zaragoza (19 de abril de 1991).

Celan, Paul (2007). “Fuga de la muerte”. Del libro “Amapola y memoria”. En: Celan, Paul (2007). *Obras completas*. Edición bilingüe. Traducción al castellano de José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, pp. 63-64.

Cereceda, Miguel (2002). “Desde el teatro de la muerte”. *ABC Cultural*, 5 de octubre de 2002, p. 31.

Cerezo, Francesc (1983). “Tadeusz Kantor i *La classe morta*”. *Serra D’Or*, Barcelona, Any XXV, núm. 286-287, juliol-agost 1983, pp. 83 y 85.

Ch. N. (1986). “Tadeusz Kantor presenta *¡Que revienten los artistas!*”. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (5 de marzo de 1986).

Chevrier, Jean-François (2013). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* (catálogo de exposición). Con la colaboración de Élia Pijollet. Traducción del francés al español: Mauro Armiño. Madrid: Siruela, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Chrobak, Józef (2002). *Il viaggio di Tadeusz Kantor*. Pisa: Titivillus Edizioni.

— (2005). *Wielopole Skrzyńskie di Tadeusz Kantor*. Cracovia: Cricoteka.

Chrobak, Józef y Michalik, Justyna (eds.) (2009). *Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot 2 (Dokumenty i materiały)*. T.1. Cracovia: Cricoteka.

— (2013a). *Tadeusz Kantor i lata 1959-1964*. Cracovia: Cricoteka.

— (2013b). *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*. Cracovia: Cricoteka.

— (2013c). *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980-1990*. Cracovia: Cricoteka.

Chrobak, Józef y Wilk, Marek (eds.) (2008a). *Cricot 2 lata 50. Tadeusz Kantor i początki Teatru Cricot 2 1955-1958*. Cracovia: Cricoteka.

— (2008b). *Teatr pamięci Tadeusza Kantor. Wypisy z przeszłości*. Cracovia: Cricoteka.

- Chrobak, Józef; Kulka, Ewa y Tomaszewski, Tomasz (eds.) (2004). «*Powrót Odysa*» i *Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*. Cracovia: Cricoteka.
- Chrobak, Józef; Parlagreco, Silvia; Valoriani, Valerio; Zarzecka, Natalia (eds.) (2002). *Kantor. Wielopole-Wielopole. Dossier*. Roma: Gremese Editore.
- Chrobak, Józef; Ramut, Katarzyna; Tomaszewski, Tomasz y Wilk, Marek (eds.) (2007). *Kunstgewerbeschule 1939-1943 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*. Cracovia: Cricoteka.
- Chrobak, Józef; Rogalski, Michał y Wilk, Marek (eds.) (2008). *Panoramyczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964-1968*. Cracovia: Cricoteka.
- Colpisa (1989). “La Filmoteca Nacional ya tiene sede estable”. *La Verdad*, Murcia (2 marzo de 1989), p. 53.
- Comunidad de Madrid (2010). *Festival de Otoño en Primavera. Y además...* “El teatro de Tadeusz Kantor. Las fotografías de Caroline Rose”. <http://www.madrid.org/fo/2010/es/ademas.html> (última consulta: 28/03/2018).
- Conte, Pietro (2016). “Not to be «looked at»! Reality and Unreality in Kantor’s Aesthetics of Theatre. *Boletín de arte*, N° 37, pp. 49-57.
- Corral, Javier (1987). “Una obra polaca cierra la Muestra Internacional de Teatro en Bilbao”. *Gaceta del Norte*, Bilbao (12 de mayo de 1987).
- Cosentino, Olga (1999). “Si la vida no fuese eterna, no valdría la pena vivirla”. *Teatro Celcit. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, número 9, pp. 18-20.
- Cuenya, Manuel (2011). “La Zaranda”. *Bembibre Digital*, Bembibre (12 de abril de 2011) <https://www.bembibredigital.com/canales/teatro/1821-la-zaranda> (última consulta: 21/11/2017).
- (2014). “La Zaranda, teatro puro”. cuenya.blogspot.com (última consulta: 21/11/2017).
- Cuevas, David (1981). “V Festival Internacional de Teatro de Caracas”. *ABC*, Madrid (7 de julio de 1981), p. 78.
- Cusó, Joan (2012a). *La classe morta*. Barcelona: Institut del Teatre. Signatura V-TGT 2012.
- (2012b). “Projecte Taller – correcció B”. Dossier facilitado por el autor.
- (2012c). “Trellat de Dramatúrgia. La classe morta de T. Kantor”. Dossier facilitado por el autor.

—— (2016a). *Tornant a Wielopole*. A partir de *Wielopole, Wielopole* de T. Kantor. Barcelona: Institut del Teatre. Signatura V-TT 2016.

—— (2016b). “*Tornant a Wielopole*. Guió provisional”. Dossier facilitado por el autor.

—— (2016c). “Wielopole. Dossier de treball”. Dossier facilitado por el autor.

Damián Gutiérrez, Hermes (2015). “Dramaturgia de la improvisación”. Director: Francisco Javier Huerta Calvo. Universidad Complutense de Madrid. Acceso restringido. Disponible en: Servicio de Tesis Doctorales y Publicaciones académicas de la Universidad Complutense de Madrid, signatura T 36398.

Dasca, Susana (1989). “Tadeusz Kantor estrena *Aquí no volveré más*, un espectáculo que es «como un balance de mí mismo»”. *Diario 16* (1 de marzo de 1989).

De la Hera, Alberto (1989). “Los mismos temas de siempre”. *Ya*, Madrid (4 de marzo de 1989), p. 45.

—— (1991). “El último triunfo de Tadeusz Kantor”. *Ya*, Madrid (14 de octubre de 1991), p. 40.

De La Torre Amerighi, Iván (2000). “*À rebours. La rebelión informalista (1939-1968)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (6 de julio-11 de octubre 1999)”, *Archivo Español de Arte*, Vol 73, Nº 289, pp. 86-88.

De la Torre, Albert (1989). “Tadeusz Kantor, Crist clamant al desert”. *Diari de Barcelona*, Barcelona (22 de febrero de 1989), p. 25.

De Paco, Mariano (1984). “Un año de primera”. *Hoja del Lunes*, Murcia (24 de diciembre de 1984), p. 29.

Declós, Tomàs (1983). “Tadeusz Kantor cree que la muerte define el arte escénico”. *El País*, Barcelona (9 de marzo de 1983), en: https://elpais.com/diario/1983/03/09/cultura/416012409_850215.html (última consulta: 16/05/2018).

Diari de Barcelona (1989a). “Kantor: «Faig el mateix que Crist»”. *Diari de Barcelona*, Barcelona (22 de febrero de 1989), p. 1.

—— (1989b). [Ràdio. Temàtics. Teatre – Conversa amb l’actor...]. *Diari de Barcelona*, Barcelona (25 de febrero de 1989), p. 43.

Diario 16 (1986). “Kantor: «Los artistas deben morir porque la creación supone la descomposición del individuo»”. *Diario 16* (5 de marzo de 1986).

Diario de Navarra (1987). “Kantor: los personajes literarios perviven”. *Diario de Navarra*, Pamplona (15 de agosto de 1987).

Díaz Pérez, Eva (2017). “La Zaranda o la poética de la lucidez”. *ABC*, Sevilla (19 de marzo de 2017), p. 74.

- Díez, G. (1991). “El muro polaco”. *La Verdad*, Murcia (10 de febrero de 1991), p. 19.
- Díez-Crespo, Manuel (1986). “De nuevo Tadeusz Kantor en Madrid”. *El Alcázar*, Madrid (9 de marzo de 1986).
- Doll, Eileen J. (2009). “El tiempo sintético de Jerónimo López Mozo”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº27, septiembre 2009. http://www.la-ratonera.net/numero27/n27_mozo.html (última consulta: 30/10/2015).
- Domingo, Biel (1988a). “Kantor vuelve con sus fantasmas”. *La última hora*, Palma de Mallorca (19 de octubre de 1988).
- (1988b). “Yo, Tadeusz”. *La última hora*, Palma de Mallorca (22 de octubre de 1988).
- Dubatti, Jorge (coord.) (2009). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue
- Efe (1981). “Originalidad y profesionalidad en el V Festival de Teatro de Caracas”, *El País*, Madrid (5 de agosto de 1981), https://elpais.com/diario/1981/08/05/cultura/365810413_850215.html (última consulta: 19/06/2018).
- (1986). “Tadeusz Kantor: «Los verdaderos artistas terminan reventando»”. *La Vanguardia*, Barcelona (5 de marzo de 1986), p. 30.
- (1987). “«Wielopole, Wielopole», recuerdos de una infancia polaca desde el patio de butacas”. *ABC*, Madrid (15 de agosto de 1987), p. 60.
- (1988). “Una reducida presencia española”. *La Vanguardia*, Barcelona (24 de abril de 1988), p. 59.
- (2003a). “Muere Teresa Vico, directora del Teatro Albéniz durante 18 años”. *La Vanguardia*, Madrid (26 de diciembre de 2003), <http://www.lavanguardia.com/cultura/20031226/51262785801/muere-teresa-vico-directora-del-teatro-albeniz-durante-18-anos.html> (última consulta: 08/06/2018).
- (2003b). “Teresa Vico, directora del Teatro Albéniz durante 18 años”. *El Mundo*, Madrid (26 de diciembre de 2003) <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/12/26/obituarios/1072452926.html> (última consulta: 08/06/2018).
- Egin (1981a). “El montaje de «Medea» alzó el telón del Festival de Teatro de Vitoria”. *Egin*, Vitoria (1 de octubre de 1981), p. 18.
- (1981b). “Nuria Espert: «Los jóvenes asisten por millares al teatro de interés»”. *Egin*, Vitoria (1 de octubre de 1981), p. 19.
- El Correo Catalán (1983). “El grupo de Tadeusz Kantor estrena en Barcelona”. *El Correo Catalán*, Barcelona (8 de marzo de 1983), p. 34.

El Correo de Andalucía (1986). “Tadeusz Kantor presenta en España ¡Que revienten los artistas!”. *El Correo de Andalucía*, Sevilla (5 de marzo de 1986).

— (1989a). “No volveré jamás, de Kantor, se representará en Barcelona”. *El Correo de Andalucía*, Sevilla (22 de febrero de 1989).

— (1989b). “El polaco presenta en Madrid su último montaje”. *El Correo de Andalucía*, Sevilla (2 de marzo de 1989).

El Día (1986). “Kantor trae a Madrid una obra sobre el fracaso del artista y la muerte”. *El Día* (5 de marzo de 1986).

El Norte de Castilla (1986). “Kantor: lo irrisorio en el teatro”. *El Norte de Castilla*, Valladolid (13 de marzo de 1986).

— (1988). “Tadeusz Kantor estrena hoy *Nunca volveré aquí*, su última obra, en Palma de Mallorca”. *El Norte de Castilla*, Valladolid (20 de octubre de 1988).

El País (1977). “Montajes para el Festival de Teatro de Nancy”. *El País*, Madrid (11 de marzo de 1977), en: https://elpais.com/diario/1977/03/11/cultura/226882804_850215.html (última consulta: 16/05/2018).

— (1982). “Tadeusz Kantor”. *El País*, Madrid (6 de octubre de 1982), en: https://elpais.com/diario/1982/10/06/ultima/402706802_850215.html (última consulta: 16/05/2018).

— (1983). “Tadeusz Kantor cree que la muerte define el arte escénico”. *El País*, Madrid (9 de marzo de 1983).

— (1986). “Tadeusz Kantor”. *El País*, Madrid (6 de marzo de 1986), https://elpais.com/diario/1986/03/06/radiotv/510447602_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1990a). “Tadeusz Kantor recibe el Premio Pirandello de Teatro”. *El País*, Madrid (27 de octubre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/10/27/cultura/656982005_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1990b). “Kantor será enterrado en Cracovia mientras se decide el destino de su obra”. *El País*, Barcelona (13 de diciembre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/12/13/cultura/661042811_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1999). “El Museo Reina Sofía ilustra con 100 cuadros la rebelión informalista”, *El País*, Madrid (7 de julio), en: https://elpais.com/diario/1999/07/07/cultura/931298410_850215.html (última consulta: 28/03/2018).

Escanellas, Antoni Jaume (2003). “Visiones españolas de Tadeusz Kantor”. *MallorcaWeb* (01 de abril). <http://www.mallorcaweb.com/noticias/2003/04/visiones-espanolas-de-tadeusz-kantor/> (última consulta: 24/04/2018).

Escaparaté Visual (2017). “Thursday Today, de Miquel Mateu”. <http://www.escaparatévisual.com/portfolio/thursday-today-de-miquel-mateu/> (última consulta: 01/02/2018).

Escarré, Josep (1997). “«L’escena de la memòria» reivindica la obra plástica y teatral de Tadeusz Kantor”, *La Vanguardia*, Barcelona (15 de marzo de 1997), p. 45.

— (1998). “La Zaranda estrena en Barcelona tras triunfar en el Sitges Teatre Internacional”, *La Vanguardia*, Barcelona (7 de julio de 1998), p. 38.

Espinosa Bravo, Pedro (1983). “La sabiduría teatral de Kantor”. *Diario de Barcelona*, Barcelona (11 de marzo de 1983), p. 28.

Espinosa Domínguez, Carlos (1987). “La Zaranda: una patética sinfonía de recuerdos”. *El Público*, nº 50, noviembre 1987, pp. 42-43.

Europa Press (2007). “El MACBA recorre en una exposición la noción de teatralidad en el arte contemporáneo”, *La Vanguardia*, Barcelona (23 de mayo), en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20070523/51352097003/el-macba-recorre-en-una-exposicion-la-nocion-de-teatralidad-en-el-arte-contemporaneo.html> (última consulta: 28/03/2018).

— (2016). “El Rialto apuesta por un teatro físico, europeo y "para ser sentido" con el espectáculo 'Thursday Today'”. <http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-rialto-apuesta-teatro-fisico-europeo-ser-sentido-espectaculo-thursday-today-20160525182715.html> (última consulta: 01/02/2018).

F. Ch. (1991). “*Que revienten los polacos*, teatro para la madrugada”. *La Verdad*, Murcia (12 de enero de 1991), p. 56.

Fábregas, Xavier (1983a). “Inicio de temporada en Poliorama”. *La Vanguardia*, Barcelona (4 de febrero de 1983), p. 34.

— (1983b). “«Carmen», de Peter Brook, en el Mercado de las Flores”. *La Vanguardia*, Barcelona (16 de febrero de 1983), p. 32.

— (1983c). “Un espectáculo total: mimo, danza y música”. *La Vanguardia*, Barcelona (7 de marzo de 1983), p. 34.

— (1983d). “Tadeusz Kantor estrena *La classe morta* en el Teatre Poliorama”. *La Vanguardia*, Barcelona (9 de marzo de 1983), p. 30.

— (1985a). “El *Mahabharata*, máxima atracción del recién iniciado festival de Aviñón”. *La Vanguardia*, Barcelona (10 de julio de 1985), p. 32.

— (1985b). “Dejarse seducir por Peter Brook”. *La Vanguardia*, Barcelona (17 de julio de 1985), p. 29.

— (1985c). “Nada nuevo sobre la muerte”. *La Vanguardia*, Barcelona (1 de agosto de 1985), p. 28.

— (1985d). “Festival de Aviñón 85: un balance final con muchas contradicciones”. *La Vanguardia*, Barcelona (2 de agosto de 1985), p. 23.

Farré, Adela (1986). “Gassman, Kantor y dos Lorcas, en el Mercado de las Flores”. *ABC*, Madrid (29 de noviembre de 1986), p. 79.

Fediuk, Elka (2001a). “Nota del editor”. En: Miklaszewski, Krzysztof (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. Traducción, prólogo y notas: Elka Fediuk. México. D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 9.

— (2001b). “Prólogo”. En: Miklaszewski, Krzysztof (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. Traducción, prólogo y notas: Elka Fediuk. México. D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 11-34.

— (2017). “Tadeusz Kantor: Teatro de la Muerta y la memoria”. En: Coria, Marcela; Martí, María Eugenia y Maris Moro, Stella (eds.) (2017). *Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo*. Rosario: Libro digital. ISBN 978-987-42-5288-3, pp. 149-161.

Fernández Aguilar, Jacobo (1984). “Exceso de intelectualidad en la obra de Kantor”. *La verdad de Murcia*, Murcia (22 de marzo de 1984), p. 6.

Fernández Cid, Antonio (1998). “«La Zaranda» vuelve a Sevilla, al Teatro Central, tras cinco años de ausencia”. *ABC*, Sevilla (22 de abril de 1998), p. 74.

Fernández Lera, Antonio (1995). “Tadeusz Kantor y las nuevas dimensiones del teatro”. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, pp. 76-77.

Fernández Rubio, Andrés (1992). “La ideología teocrática amenaza con dominar el mundo, dice el Nobel Soyinka”. *El País*, Madrid (11 de junio de 1992), https://elpais.com/diario/1992/06/11/cultura/708213601_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

Fernández Santos, Ángel (1981). “Wielopole, Wielopole”. *Diario 16* (5 de octubre de 1981).

Fernández Vázquez, María Covadonga (2015). “Encuentros en el límite entre el arte y el teatro: la instalación como espacio dramático”. Directora: Catalina Ruiz Molla. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/32955/> (última consulta: 26/07/2018).

Ferran J. Corbella (1997). “Kantor y el Holocausto”. *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, N.º. 553, p. 18.

Ferré, Marta (2003). *Visions espanyoles de Tadeusz Kantor* (catálogo de exposición). Traducció al Castellà: Instituto Cervantes de Varsovia; Traducció a l'anglès: Pedro Andreu Sard, Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska, Marlena Zadura; Traducció al català: Àngels Àlvarez Gari, Pedro Andreu Sard. Palma de Mallorca: Fundació Balears 21.

Ferrer Costa, Joan (2010). “El misterio de Kantor”. En: Bravo García, Fernando (ed.) (2010d). *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*. Traducciones: Cristina Bartolomé (del italiano) y Rosa María Bravo (del catalán). Barcelona: Casa de l'Est, pp. 55-78.

Ferrer, Esther (1977). “Carmelo bene y los ritmos africanos en el Festival de Otoño de París”. *El País*, Madrid (30 de septiembre de 1977), en: https://elpais.com/diario/1977/09/30/cultura/244422001_850215.html (última consulta: 16/05/2018).

—— (1988). “Un duelo final entre el amor y la muerte”. *El País*, Madrid (12 de octubre de 1988).

—— (1991). “La última obra de Kantor se estrena en París”. *El País*, París (25 de enero de 1991), https://elpais.com/diario/1991/01/25/cultura/664758006_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

Fischer-Lichte, Erika (1999). *Semiótica del teatro*. Traducción de Elisa Briega Villarrubia. Madrid: Arco Libros.

Fondevila, Santiago (1985). “El artista enfrentado a la muerte, visto por el polaco Tadeusz Kantor”. *La Vanguardia*, Barcelona (17 de julio de 1985), p. 29.

—— (1986a). “Ariane Mnouchkine traerá a Barcelona su creación de nueve horas sobre el príncipe Norodom Sihanuk”. *La Vanguardia*, Barcelona (10 de agosto de 1986), p. 21.

—— (1986b). “El Mercat de les Flors presenta una temporada de éxitos con Gassman, Kantor y Núria Espert”. *La Vanguardia*, Barcelona (21 de noviembre de 1986), p. 35.

—— (1987a). “Tadeusz Kantor: «No soy director: mi condición social es la de artista»”. *La Vanguardia*, Barcelona (18 de marzo de 1987), p. 41.

—— (1987b). “Tadeusz Kantor: «Detesto cualquier poder, la burocracia, las instituciones y los coches»”. *La Vanguardia*, Barcelona (29 de marzo de 1987), p. 52.

—— (1989). “Kantor: «Me opongo a cualquier noción de poder»”. *La Vanguardia*, Barcelona (22 de febrero de 1989), p. 36.

—— (1996). “La Zaranda y el Tanztheater de Weimar abren el Sitges Teatre Internacional”. *La Vanguardia*, Barcelona (7 de junio de 1996), p. 47.

— (1998). “Lorca habla húngaro y Tolstoi italiano en el festival de Sitges”. *La Vanguardia*, Barcelona (6 de junio de 1998), p. 44.

— (2004). “Un montaje de Mossoux y Bonte basado en cuadros de Cranach el Viejo seduce a Sitges”. *La Vanguardia*, Barcelona (1 de junio de 2004), p. 41.

Fuentes, Rafael (2016). “*El grito en el cielo*, de Eusebio Calonge: delirio postmortem”. *El Imparcial*, Madrid (18 de enero de 2016).

Fundació Caixa de Catalunya (1997). [Fundació Caixa de Catalunya ha asumido...]. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 10-11.

Fundación Arte y Tecnología (1997). [La historia de Tadeusz Kantor es...]. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 6-8.

Gabancho, Patricia (1983a). “Tadeusz Kantor y el teatro de la muerte”. *El Noticiero Universal*, Barcelona (9 de marzo de 1983), p. 26.

— (1983b). “La muerte sube a escena tras el sello de Kantor”. *El Noticiero Universal*, Barcelona (10 de marzo de 1983), p. 31.

— (1987a). “La mort vista amb ulls d’infant”. *Diari de Barcelona*, Barcelona (15 de marzo de 1987), p. 31.

— (1987b). “Les obsessions fúnebres de Kantor trepitgen el Mercat de les Flors”. *Diari de Barcelona*, Barcelona (15 de marzo de 1987), p. 31.

— (1987c). “Nits de mort i de guerra”. *Diari de Barcelona*, Barcelona (20 de marzo de 1987), p. 25.

Galindo, Carlos (1991a). “El teatro internacional entra en el Festival de Otoño con Nuria Espert y Tadeusz Kantor”. *ABC*, Madrid (4 de octubre de 1991), p. 88.

— (1991b). “La compañía de Tadeusz Kantor celebra «su cumpleaños» en el Festival de Otoño”. *ABC*, Madrid (9 de octubre de 1991), p. 95.

— (1991c). “«Antígona» llena de la mano de los belgas de Ensemble Leporello”. *ABC*, Madrid (11 de octubre de 1991), p. 92.

— (1994a). “La Zaranda, en el Alfil, con *Perdonen la tristeza*”. *ABC*, Madrid (18 de marzo de 1994), p. 98.

- (1994b). “Paco de La Zaranda: «En Andalucía se nos persigue por hacer Teatro»”. *ABC*, Madrid (18 de marzo de 1994), p. 98.
- Galli, Maria Cristina (2016). “Libro de artista como lugar de pensamiento: anatomías del proceso creativo”. Directora: Asunción Jodar Miñarro. Universidad de Granada. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/42887> (última consulta: 26/07/2018).
- García Cruz (1983). “Precios baratos y mejor programación”. *La verdad de Murcia*, Murcia (16 de septiembre de 1983), p. 5.
- García Fernández, Ricardo (2015). “Cuerpos artificiales en el teatro de Tadeusz Kantor. Hacia una nueva corporalidad escénica”. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, nº 7, 2015, pp. 51-69.
- (2016). “La efigie en el teatro de Tadeusz Kantor: un modelo para el personaje”. Directora: Agnieszka Matyjaszczyk-Grenda. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/44248/> (última consulta: 26/07/2018).
- García Garzón, Juan Ignacio (1985). “El Festival de Otoño de Madrid, presentado en Aviñón”. *ABC*, Madrid (16 de julio de 1985), p. 60.
- (1986). “El VI Festival de Madrid apuesta por el «teatro-teatro»”. *ABC*, Madrid (20 de febrero de 1986), p. 81.
- (1988). “Berlín, rampa de lanzamiento cultural europeo en 1988”. *ABC*, Madrid (28 de enero de 1988), p. 45.
- (1989). “Tadeusz Kantor: «Hago teatro en legítima defensa, para vencer la realidad»”. *ABC*, Madrid (1 de marzo de 1989), p. 77.
- (1990). “La muerte visitó a Tadeusz Kantor”. *ABC*, Madrid (9 de diciembre de 1990), p. 103.
- (2001). “La Zaranda abre *La puerta estrecha* a una galería de sueños convertidos en espectros”. *ABC*, Madrid (11 de noviembre de 2001). https://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-11-2001/abc/Espectaculos/la-zaranda-abre-la-puerta-estrecha-a-una-galeria-de-sue%C3%B1os-convertidos-en-espectros_59463.html (última consulta: 14/11/2017).
- (2005). “Despojos egregios”. *ABC*, Madrid (14 de septiembre de 2005), p. 59.
- (2010). “En defensa propia”. *ABC. Cultural*, Madrid (8 de mayo de 2010), p. 29.
- (2011). “Otra de La Zaranda”. *ABC*, Madrid (17 de junio de 2011), p. 68.
- (2013). “Tramitación de la agonía”. *ABC*, Madrid (21 de junio de 2013), p. 52.
- (2015). “El siglo de Tadeusz Kantor”. *ABC. Cultural*, Madrid (18 de julio de 2015), p. 26.

- (2016). “Antesala de la muerte”. *ABC*, Madrid (15 de enero de 2016), p. 70.
- García-Posada, Miguel (1989). “El resplandor de Víznar”. *ABC*, Sevilla (26 de agosto de 1989), p. 3.
- Gaviña, Susana (2002). “Modernidad y vanguardia en el Festival de Otoño”. *ABC*, Madrid (24 de julio de 2002), p. 93.
- Gené, Emili (2003). “Justo antes del mundo feliz”. En: Ferré, Marta (2003). *Visions espanyoles de Tadeusz Kantor* (catálogo de exposición). Traducció al Castellá: Instituto Cervantes de Varsovia; Traducció a l’anglès: Pedro Andreu Sard, Elżbieta Chrzanowska-Kluczewska, Marlena Zadura; Traducció al català: Àngels Àlvarez Garí, Pedro Andreu Sard. Palma de Mallorca: Fundació Balears 21, pp. 83-86.
- Gieraczyński, Bogdan (1981). “La personificación de la muerte en el arte de Kantor”. *Nueva Estafeta*, nº 37, diciembre 1981, pp. 111-115.
- Gołubiew, Zofia (ed.) (2002a). *Kantor. Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor* (catálogo de exposición). Traducción al español: Abel A. Murcia Soriano; Traducción al inglés: Elżbieta Chrzanowska-Klucz, Marlena Zadura. Cracovia: IAM.
- (2002b). “«No sé dibujar toros»”. En: Gołubiew, Zofia (ed.) (2002a). *Kantor. Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor* (catálogo de exposición). Traducción al español: Abel A. Murcia Soriano; Traducción al inglés: Elżbieta Chrzanowska-Klucz, Marlena Zadura. Cracovia: IAM, pp. 7-28.
- (2003). “«No sé dibujar toros»”. En: Ferré, Marta (2003). *Visions espanyoles de Tadeusz Kantor* (catálogo de exposición). Traducció al Castellá: Instituto Cervantes de Varsovia; Traducció a l’anglès: Pedro Andreu Sard, Elżbieta Chrzanowska-Kluczewska, Marlena Zadura; Traducció al català: Àngels Àlvarez Garí, Pedro Andreu Sard. Palma de Mallorca: Fundació Balears 21, pp. 87-90.
- Gómez Valencia, Ana María (2015). “La puesta en escena de la memoria: una elipse cuyos focos son Kantor y Mayorga”. *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, núm. 7, 2015, pp. 19-35.
- González Domínguez, Cristina (2015). “«Reflejo ilusionado de una amigo», la visión de Lope a través de la óptica de Kantor”. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, nº 7, 2015, pp. 81-95.
- Grande Rosales, María Ángeles; Sánchez Montes, María José. (2012). “Paisajes del imaginario escénico: Sara Molina”. En: Molina Doblas, Sara; Cornago, Óscar (2012). *Fragmentos. Un recorrido por la obra de Sara Molina*. Sevilla: Junta de Andalucía y Diputación de Granada, pp.169-196.
- Grau, José (1990). “Polonia: De Gombrowicz a Kantor”. *ABC*, Madrid (18 de agosto de 1990), pp. 52-53.

Guasch, Anna Maria (2007). “Se alza el telón”, *ABC Cultural*, Madrid (26 de mayo), p. 35.

Guerra, Carles (2007). “El contencioso de Michael Fried”, *La Vanguardia Culturas*, Barcelona (1 de agosto), p. 14.

Halczak, Anna (1997). “Cronología, bibliografía y entrevistas”. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 185-196.

—— (2000). “Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora”. *Didaskalia* 40, 40-46.

—— (2002). “Biografía”. En: Tejada, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell'Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., pp. 132-138.

—— (ed.) (2007). *Fotografie Caroline Rose / Photographies de Caroline Rose* (catálogo de exposición). Traducción de Oskar Hedemann. Cracovia: Cricoteka.

Haro Tecglen, Eduardo (1981). “Un auto sacramental”. *El País*, Madrid (4 de octubre de 1981). https://elpais.com/diario/1981/10/04/cultura/370998012_850215.html (última consulta: 07/06/2018).

—— (1982). “El director y autor polaco Tadeusz Kantor presentará en Madrid *La clase muerta*”. *El País*, Madrid (14 de diciembre de 1982), en: https://elpais.com/diario/1982/12/14/cultura/408668406_850215.html (última consulta: 16/05/2018).

—— (1983). “La trascendencia de la pesadilla centroeuropea”. *El País*, Madrid (1 de abril de 1983), en: https://elpais.com/diario/1983/04/01/cultura/417996009_850215.html (última consulta: 16/05/2018).

—— (1986a). “Teatro de texto en el VI Festival de Madrid”. *El País*, Madrid (26 de febrero de 1986), https://elpais.com/diario/1986/02/26/cultura/509756409_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

—— (1986b). “Un universo cerrado”. *El País*, Madrid (28 de febrero de 1986).

—— (1986c). “La mojiganga de la muerte”. *El País*, Madrid (6 de marzo de 1986), https://elpais.com/diario/1986/03/06/cultura/510447605_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1989). “Kantor, igual a sí mismo”. *El País*, Madrid (3 de marzo de 1989). https://elpais.com/diario/1989/03/03/cultura/604882804_850215.html (última consulta: 17/07/2018).

— (1990). “Una vocación de muerto”. *El País*, Madrid (9 de diciembre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/12/09/cultura/660697208_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1991). “Se va la emoción”. *El País*, Madrid (13 de octubre de 1991), https://elpais.com/diario/1991/10/13/cultura/687308408_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

Hermoso, Borja (1991). “La obra póstuma de Kantor, duro retrato de la guerra, en París”. *El Mundo*, Madrid (26 de enero de 1991).

Hontañón, Ricardo (1987). “El alucinante Tadeusz”. *El Diario Montañés*, Santander (14 de agosto de 1987).

I. I. E. (1991). “*La clase muerta* es la mejor obra de mi marido”. *El Periódico de Aragón*, Zaragoza (20 de abril de 1991).

Informativos CanalSur (2012). “«Música y Acción» en el Centro Guerrero de Granada”. <http://www.canalsur.es/musica-y-accion-en-el-centro-guerrero-de-granada/233902.html> (última consulta: 17/04/2018).

Instituto Polaco de Cultura (2010). *El teatro de Tadeusz Kantor. Las fotografías de Caroline Rose*. http://www.culturapolaca.es/archivo/archivo/132,teatro.html?news_id=109&year=&month=&date (última consulta: 28/03/2018).

Iraburu, Ignacio (1988a). “Tadeusz Kantor traerá a Palma su último montaje”. *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca (11 de septiembre de 1988).

— (1988b). “Tadeusz Kantor, el pesimismo como signo de inteligencia”. *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca (10 de octubre de 1988).

— (1988c). “El arte de hacerse invisible en escena”. *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca (19 de octubre de 1988).

Izquierdo López, Natalia (2013). “Tadeusz Kantor: el francotirador del teatro. Una poética de ínfimo rango o el aura de lo desechado”. *European Review of Artistic Studies*, 2013, vol. 4, n. 3, pp. 16-41.

J. C. (1983). “Kantor porta el seu teatre de la mort a Barcelona”. *AVUI*, Barcelona (9 de marzo de 1983), p. 34.

— (1987). “Tadeusz Kantor mostra al Mercat de les Flors el seu teatre centroeuropeu”. *Avui*, Barcelona (18 de marzo de 1987), p. 39.

J. E. (1991). “Tadeusz Kantor o la obsesión de la muerte”. *Navarra-Hoy*, Pamplona (18 de abril de 1991).

- Julián, Luis Fernando de (2009). “Tadeusz Kantor y el objeto muerto”. *Fantoche*, 3, pp. 50-60.
- Kantor, Tadeusz (1971a). “La condición del actor”. *Primer Acto*, nº 132, mayo 1971, p. 25.
- (1971b). “La recuperación del Arte”. *Primer Acto*, nº 132, mayo 1971, pp. 22-23.
- (1971c). “Método del arte de ser actor”. *Primer Acto*, nº 132, mayo 1971, p. 24.
- (1971d). “Pre-existencia escénica”. *Primer Acto*, nº 132, mayo 1971, p. 24.
- (1971e). “Qué es el conjunto Cricot 2?”. *Primer Acto*, nº 132, mayo 1971, p. 23.
- (1977). *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. L’Age d’Homme.
- (1981a). “¿Qué es el conjunto CRICOT 2?”. *Primer Acto*, nº 189, julio-octubre 1981, pp. 4-5.
- (1981b). “Cricot 2, 1955-81. Itinerario de una vanguardia radical”. *Pipirijaina*, nº 19-20, octubre 1981, pp. 12-17. Traducción de Carla Matteini.
- (1981c). “El *Teatro de la Muerte*. 1975”. *Primer Acto*, nº 189, julio-octubre 1981, pp. 12-17. Traducción de José Monleón.
- (1981d). “Tadeusz Kantor escribe sobre *Wielopole, Wielopole*”. *Pipirijaina*, nº 19-20, octubre 1981, pp. 18-23.
- (1981e). “*Wielopole, Wielopole*. 1980”. *Primer Acto*, nº 189, julio-octubre 1981, pp. 19-30.
- (1981f). “*Wielopole, Wielopole*”. *Pipirijaina*, nº 19-20, octubre 1981, pp. 24-72. Traducción de Carla Matteini.
- (1983a). “1944: Ulises”. *Los Cuadernos del Norte*, Año IV, nº 19, mayo-junio 1983, pp. 90-92. Traducción de Elżbieta Bortkiewicz.
- (1983b). “Advertencias”. *Pipirijaina*, nº 25, abril 1983, p. 78.
- (1983c). “El Pequeño Manifiesto 1978”. *Los Cuadernos del Norte*, Año IV, nº 19, mayo-junio 1983, pp. 92-93. Traducción de Elżbieta Bortkiewicz.
- (1983d). “El *Teatro de la Muerte*”. *Pipirijaina*, nº 25, abril 1983, pp. 61-68.
- (1983e). “*La clase muerta*. Índice”. *Pipirijaina*, nº 25, abril 1983, pp. 69-71.
- (1983f). “La gran entrada de los actores”. *Pipirijaina*, nº 25, abril 1983, p. 72.
- (1983g). “Los personajes de *La clase muerta*”. *Pipirijaina*, nº 25, abril 1983, pp. 74-77.

- (1983h). “Un aula de escuela”. *Pipirijaina*, nº 25, abril 1983, p. 72.
- (1984). *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1986a). “Escritos de Tadeusz Kantor para «¡Que revienten los artistas!»”. *Cuadernos. El Público*, nº 11, febrero 1986, pp. 38-53.
- (1986a). “Escritos de Tadeusz Kantor para «¡Que revienten los artistas!»”. *Cuadernos. El Público*, nº 11, febrero 1986, pp. 38-53.
- (1986b). “«¡Que revienten los artistas!»». Guía del espectador”. *Cuadernos. El Público*, nº 11, febrero 1986, pp. 55-64.
- (1989). “Salvar de l’oblit”. *Diari de Barcelona*, Barcelona (5 de febrero de 1989), p. 35.
- (1990). “El lugar de la acción”. *ABC*, Madrid (9 de diciembre de 1990), p. 103.
- (1991). *Lekcje mediolańskie*. Cracovia: Cricoteka
- (1995a). “Creador: la necesidad de transmisión”. Traducción de Encarna Castejón. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, p. 62.
- (1995b). “El teatro de la muerte y del amor”. Traducción de Encarna Castejón. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, p. 61.
- (1997a). “La memoria como proceso de creación”. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 19-25.
- (1997b). “El regreso”. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 140-159.
- (1997c). “Sobre Maurizio Buscarino”. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 162-163.

— (2000). *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. Cracovia: Księgarnia Akademicka Wydawnictwo Naukowe.

— (2002a). “La clase de escuela. Obra cerrada”. En: Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell’Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., pp. 24-31.

— (2002b). “*La clase muerta*. Sesión dramática de Tadeusz Kantor. Segunda versión. Grupo teatral Cricot 2”. En: Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell’Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., pp. 18-23.

— (2002c). “Pequeño Manifiesto”. En: Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell’Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., pp. 16-17.

— (2002d). “Teatro de la muerte”. En: Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell’Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., pp. 1-15.

— (2005a). *Pisma. Tom I. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka.

— (2005b). *Pisma. Tom II. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka.

— (2005c). *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka.

— (2010a). *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*. Traducción y notas: Fernando Bravo García. Barcelona: Alba Editorial.

— (2010b). *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1989)*. Selección y traducción: Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba Editorial.

— (2011). *El teatro es, ante todo, arte*. Colección Breviarios, nº 13, Abril 2011. Madrid: Publicaciones La Puerta Estrecha.

— (2012). “Panoramiczny Happening Morski: Koncert Morski [*Happening panorámico del mar*]”. En: Baena, Francisco (coord.) (2012). *Música y Acción. Exposición/Concierto de 40 piezas para instrumentos varios* (catálogo de exposición). Comisario: José Antonio Sarmiento. Traducciones: Pilar Vázquez, Vicente Jarque, María Unceta, Enrico Pitoni, Sonsoles Pizarro. Granada: Centro José Guerrero, p. 417.

Kantor, Tadeusz y Buscarino, Maurizio (1981a). *La classe morta*. Testi di Tadeusz Kantor; libro fotografico di Maurizio Buscarino. Traduzione di Luigi Marinelli. Milano: Feltrinelli economica.

— (1981b). *Wielopole-Wielopole*. Fotografie di Maurizio Buscarino. Bozzetti e disegni di Tadeusz Kantor. Traduzione dal polacco di Luigi Marinelli. Milano: Ubulibri.

Kantor, Tadeusz y Kobińska, Michal (1993). *A Journey Through Other Spaces: Essays & Manifestos, 1944-1990: Essays and Manifestos, 1944-1990*. California: University of California Press.

Kitowska-Łysiak, Małgorzata (2002). *Tadeusz Kantor*. En <http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kantor> (última consulta: 15/04/2017).

Kłossowicz, Jan (1991). *Tadeusz Kantor. Teatr*. Varsovia: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kobińska, Michal (2009). *Further on, Nothing. Tadeusz Kantor's Theatre*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kott, Jan (1987). “Jan Kott escribe sobre Tadeusz Kantor”. *El Público*, nº 43, abril 1987, pp. 3-4.

— (1995). “El teatro de la esencia: Kantor y Brook”. Traducción de Xurxo Baliñas. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, pp. 64-66.

— (1998). “Kadish”. Traducción: María Sten y Alfredo Michel. *La Jornada Semanal*, 22 de marzo de 1998. <http://www.jornada.unam.mx/1998/03/22/sem-kott.html> (última consulta: 26/03/2018).

— (2005). *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Kowzan, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Traducción de Manuel García Martínez. Madrid: Taurus.

Kumor, Karolina (2009). “«Moja Infantka, Velázquez, ale moja!» O migracji motywu malarskiego i dialogu międzykulturowym: Velázquez, Tadeusz Kantor i Jerónimo López Mozo”. En: Aszyk, Urszula; Flisek, Agnieszka; Grutzmacher, Łukasz; Kumor, Karolina (eds.) *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i iberoamerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy*. Varsovia: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 155-177.

Kunowska, Jolanta (eds.) (2005). “*Zostawiam światło, bo zaraz wrócę*” – Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów. Cracovia: Cricoteka.

La Vanguardia (1982). “Fallo de los premios «El Espectador y la Crítica»”. *La Vanguardia*, Barcelona (3 de febrero de 1982), p. 45.

— (1987). “Kantor presenta esta noche en el Mercat de les Flors «Que rebentin els artistes»”. *La Vanguardia*, Barcelona (25 de marzo de 1987), p. 37.

— (1988). “Tadeusz Kantor y Adolfo Marsillach presentarán sus últimos montajes en el Mercat de les Flors”. *La Vanguardia*, Barcelona (27 de septiembre de 1988), p. 64.

— (1990a). “Diez años de insólito humor de Vol-Ras”. *La Vanguardia*, Barcelona (4 de octubre de 1990), p. 4.

— (1990b). “Tadeusz Kantor desaparece con su teatro de la muerte”. *La Vanguardia*, Barcelona (9 de diciembre de 1990), p. 47.

— (1991). “El Festival de Edimburgo, abocado al Este”. *La Vanguardia*, Barcelona (7 de agosto de 1991), p. 28.

— (2007). “Concierto silencioso en la playa”, *La Vanguardia*, Barcelona (26 de septiembre), p. 10.

— (1983a). “Programación de espectáculos en vídeo Centro Dramático Nacional – Teatro María Guerrero – Temporada 82/83”. *La verdad de Murcia*, Murcia (18 de septiembre de 1983), p. 7.

La Verdad de Murcia (1983b). “Esquema de programación temporada 83-84, 2ª parte”. *La verdad de Murcia*, Murcia (27 de diciembre de 1983), p. 29.

— (1984a). “*La clase muerta* de Tadeusz Kantor” (anuncio del Teatro Romea). *La verdad de Murcia*, Murcia (21 de marzo de 1984), p. 23.

— (1984b). “Diccionario polaco para ir al Romea”. *La verdad de Murcia*, Murcia (23 de marzo de 1984), p. 7.

— (1984c). “Treinta mil dólares para Kantor y sus polacos”. *La verdad de Murcia*, Murcia (27 de marzo de 1984), p. 7.

— (1988) “Televisión: 2ª cadena *¡Que revienten los artistas!* Dirección: Tadeusz Kantor”. *La Verdad*, Murcia (2 de octubre de 1988), p. 73.

— (1990). “Falleció el autor teatral Tadeusz Kantor”. *La Verdad de Murcia*, Murcia (9 de diciembre de 1990), p. 80.

— (1991). “Tadeusz Kantor. Cricot 2 estrena su obra póstuma”. *La Verdad de Murcia*, Murcia (10 de febrero de 1991), p. 19.

Laborda, Ángel (1981). “«Wielopole-Wielopole», con la compañía polaca de Tadeusz Kantor”. *ABC*, Madrid (2 de octubre de 1981), p. 56.

Ladra, David (1989). “Kantor, tocando fondo”. *Primer Acto*, núm. 227, enero-marzo 1989, pp. 16-17.

Larios Ruiz, Darshan Shaday (2016). “De la poesía pictórica a la poesía escénica: la metafísica del objeto cotidiano de Giorgio de Chirico en Tadeusz Kantor”. Directores: Miguel Morey Farré y Carles Batlle Jordà. Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/165749> (última consulta: 26/07/2018).

Lehmann, Hans-Thies (2017). *Teatro posdramático*. Traducción de Diana González. Murcia: CENDEAC.

Leoz, Satur (1991). “«La memoria» de una clase muerta”. *Deia*, Bilbao (18 de abril de 1991).

Levi, Emilia (1987a). “El teatro de Tadeusz Kantor se presenta hoy, por vez primera, en Santander”. *El Diario Montañés*, Santander (12 de agosto de 1987).

— (1987b). “Tan sólo dos actores profesionales en la compañía de Kantor”. *El Diario Montañés*, Santander (14 de agosto de 1987).

López Antuñano, José Gabriel (2015). “Incidencia de las artes plásticas y de Witkiewicz en el Tetaro Mayor de Kantor”. *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, núm. 7, 2015, pp. 37-50.

López Mozo, Jerónimo (2002). “La sombra de Kantor”. *Reseña*, 2002, p. 23.

— (2006). *La infanta de Velázquez*. En: Jerónimo López Mozo: *La infanta de Velázquez*, Antonio Álamo: *Yo, Satán*. Madrid: Primer Acto: El Teatro de Papel.

— (2012). “Hurgando en la memoria: un repaso a mi trayectoria teatral”. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, nº 6, pp. 193-206.

López Sancho, Lorenzo (1981). “Tadeusz Kantor, demiurgo de un teatro imposible, renovador y revolucionario”. *ABC*, Madrid (4 de octubre de 1981), p. 59.

— (1983a). “De Galdós a Arrabal con Kantor y Peter Brook en medio”. *ABC*, Madrid (7 de marzo de 1983), p. 53.

— (1983b). “*La clase muerta*, de Kantor, véase otra vez *Wielopole, Wielopole*”. *ABC*, Madrid (14 de marzo de 1983), p. 51.

— (1983c). “Bajo la improvisación, el desorden, la crisis”. *ABC*, Madrid (31 de diciembre de 1983), p. 78.

— (1986a). “«Que revienten los artistas» o Kantor en la cima de su teatro”. *ABC*, Madrid (6 de marzo de 1986), p. 70.

— (1986b). “El Festival de Teatro de Madrid, en perspectiva (II)”. *ABC*, Madrid (2 de abril de 1986), p. 78.

— (1986c). “La Zaranda, un ejercicio de comunicabilidad escénica”. *ABC*, Madrid (19 de noviembre de 1986), p. 83.

— (1989). “«No volveré jamás», de Kantor; véase «La clase muerta» y «Wielopole»”. *ABC*, Madrid (2 de marzo de 1989), p. 99.

— (1991). “Tadeusz Kantor, en el eterno, dramático cumpleaños de su permanente Wielopole”. *ABC*, Madrid (15 de octubre de 1991), p. 90.

— (1992). “*Vinagre de Jerez*, agria visión de Andalucía”. *ABC*, Madrid (15 de junio de 1992), p. 124.

— (1993). “El buen grupo Zaranda, o la repetición”. *ABC*, Madrid (19 de marzo de 1993), p. 93.

— (1995). “El vinagre de La Zaranda, en el Festival de Otoño”. *ABC*, Madrid (29 de septiembre de 1995), p. 94.

Lorenci, Miguel (1990). “Murió Tadeusz Kantor, el último mito del teatro”. *La Verdad de Murcia*, Murcia (9 de diciembre de 1990), p. 69.

— (1991). “Kantor y Ionesco, con teatro del absurdo, centran la atención del Festival de Otoño”. *La Verdad*, Murcia (15 de septiembre de 1991), p. 63.

Luengo, Ferran (2016). “Thursday Today”. Entrada en el blog del día 3 de marzo de 2016. <http://www.koinovacance.org/blog/?p=6130> (última consulta: 01/02/2018).

M. M. C. (1991). “Kantor, Pina Bausch y Cage, en el Festival de Otoño”. *ABC*, Madrid (17 de julio de 1991), p. 89.

MACBA (2007). *Un teatro sin teatro* (exposición). <https://www.macba.cat/es/expo-teatro-sin-teatro> (última consulta: 28/03/2018).

Machuca Casares, Blanca (2014), “Juego entre Arte y Teatro. Trasvases entre las técnicas teatrales y artísticas. Los casos de Robert Wilson, Tadeusz Kantor y Dominique Gonzalez-Foerster”. Directoras: Carmen Osuna Luque y María Blanca Montalvo Gallego. Universidad de Málaga. Disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7883?show=full> (última consulta: 26/07/2018).

- Madariaga, Iolanda G. (2017). “Veinte años no son nada y cuarenta el doble de nada...”. *Recomana.cat* (última consulta: 22/11/2017).
- Mahieu, Roma (1983). “Tadeusz Kantor o el exilio interior. Una entrevista de Roma Mahieu”. *Primer Acto*, núm. 198, marzo-abril 1983, pp.18-24.
- Mangieri, Rocco y Vicente Gómez, Francisco (2000). “Marionetas y maniqués en el teatro contemporáneo. Tadeusz Kantor: Demiurgos menores y ceremonias personales”. En: Torres Monreal, Francisco (coord.) (2000). *El teatro y lo sagrado: de M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 129-149.
- Martín, Sabas (1983). “Teatro polaco en Madrid: Kantor y Gombrowicz”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 396, junio 1983, pp. 660-669.
- Martínez Liceranzu, José Antonio (1994). *El lugar del objeto en la obra de Tadeusz Kantor, «Wielopole-Wielopole»*. Director: Pedro Barea Monge. Universidad del País Vasco Editor: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Bilbao.
- Martínez Velasco, Julio (1984). “El año teatral”. *ABC*, Sevilla (29 de diciembre de 1984), p. 75.
- (1994). “Perdonen la tristeza, por La Zaranda gaditana”. *ABC*, Sevilla (18 de marzo de 1994), p. 102.
- (2004). “Esperpento tragicómico”. *ABC*, Sevilla (18 de octubre de 2004), p. 62.
- Martínez, Lara (2005). “Negra caricatura del respeto”. *ABC*, Sevilla (12 de febrero de 2005), p. 64.
- (2008). “Los que rien los últimos, la última crítica de La Zaranda, en el Lope de Vega”. *ABC*, Sevilla (24 de enero de 2008), p. 81.
- (2015). “La vejez y La Zaranda”. *ABC*, Sevilla (31 de enero de 2015), p. 63.
- Massot, Josep (2007). “«Estamos en Polonia, es decir, en ningún sitio»”, *La Vanguardia*, Barcelona (24 de mayo), p. 39.
- Mateu, Miquel (2016). *Thursday Today*. Página web del proyecto. <http://thursdaytoday.wixsite.com/mateuz> (última consulta: 01/02/2018).
- Matyjaszczyk Grenda, Agnieszka (2015). “El centenario de Tadeusz Kantor”. *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, núm. 7, 2015, pp. 13-18.
- Mayoral, José Antonio (eds.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- Mayorga, Juan (2016). “El teatro de la memoria de Tadeusz Kantor”. *Elipses*. Segovia: Ediciones La Uña Rota, pp. 243-247.
- Miklaszewski, Krzysztof (1992). *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*. Kraków: TKECh.

— (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. Traducción, prólogo y notas: Elka Fediuk. México. D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Millas, Jaime (1983). “Tadeusz Kantor: «Rechazo la ciencia en el arte y el trabajo en la cultura»”. *El País*, Valencia (1 de marzo de 1983), https://elpais.com/diario/1983/03/01/cultura/415321202_850215.html (última consulta: 07/06/2018).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2013). [Algunas de las muestras del programa de exposiciones...]. En: Chevrier, Jean-François (2013). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* (catálogo de exposición). Con la colaboración de Élia Pijollet. Traducción del francés al español: Mauro Armiño. Madrid: Siruela, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 7-8.

Miras, Domingo (1983). “Kantor y el lenguaje”. *Primer Acto*, núm. 198, marzo-abril 1983, pp. 27-31.

Molina, Ángela (2007). “El teatro atrapado por la cola”. *El País*, Barcelona (9 de junio de 2007), https://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181343967_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

Molina, César Antonio (2015). “Tadeusz Kantor y España. A los cien años de su nacimiento (1915-2015)”. *Revista de Occidente*, nº 407, abril 2015, pp. 51-63.

Molina, Sara (2013). “*Lecciones milanesas*. Sara Molina sobre Tadeusz Kantor. Dramaturgia”. Dossier facilitado por la autora.

Moliner, Eduardo (2010). “Radical conmoción”. *La Vanguardia*, Barcelona (23 de junio de 2010), p. 10.

Molinet, Carles (1987). “*¡Que revienten los artistas!*. Tadeusz Kantor”. *El Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca (9 de enero de 1987).

Moll, Biel (1985). “Tadeusz Kantor y Peter Brook destacan en la programación del próximo festival de teatro de Aviñón”. *El País*, Barcelona (3 de abril de 1985), https://elpais.com/diario/1985/04/03/cultura/481327206_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

Moltó, Ezequiel (2003). “El escenario de la muerte”. *El País*, 30 de enero de 2003. https://elpais.com/diario/2003/01/30/cvalenciana/1043957907_850215.html (última consulta: 26/03/2018).

Monleón, José (1981a). “Introducción a una cronología”. *Primer Acto*, núm. 189, julio-octubre 1981, pp. 6-10.

— (1981b). “5º Festival Internacional de Teatro. Caracas. Un informe de José Monleón”. *Primer Acto*, núm. 190-191, noviembre-diciembre 1981, pp.145-156.

— (1983). “Un clásico del teatro contemporáneo”. *Primer Acto*, núm. 198, marzo-abril 1983, pp. 25-26.

— (1986a). “6º Festival de Teatro”. *Primer Acto*, núm. 212, enero-febrero 1986, pp. 5-7.

— (1986b). “Con Tadeusz Kantor. Una entrevista de José Monleón”. *Primer Acto*, núm. 212, enero-febrero 1986, pp. 35-39.

— (1989). “«No volveré jamás»”. *Diario 16*, Madrid (2 de marzo de 1989).

Montero, José (2004). “Las múltiples caras del teatro resistente”. *Artez. Revista de las artes escénicas*, número 85, mayo 2004. www.montalban-kroebel.com/pdf/ArticuloARTEZ.pdf (última consulta: 15/11/2017).

Montoya, José Luis (2009). “La compañía La Zaranda y sus *Futuros difuntos*, en el Lope de Vega desde el día 1”. *ABC*, Sevilla (28 de septiembre de 2009), p. 89.

Mora, Rosa (1986). “El equipo de *Metrópolis* quiere que el programa vuelva a ser semanal a partir de octubre”. *El País*, Barcelona (6 de agosto de 1986), https://elpais.com/diario/1986/08/06/radiotv/523663203_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

Moral, José María del (1987). “Kantor, en Santander”. *El Público*, nº 46-47, verano 1987, p. 19.

Morán, Gregorio (2009). “Los *Futuros difuntos*, en Granada”. *Alternativa Ciudadana Progresista*. <http://www.alternativaciudadana.es/2009/03/08/gregorio-mor-29/> (última consulta: 15/11/2017).

Morte, Andrés (2010). “Las visitas de Kantor”. En: Bravo García, Fernando (ed.) (2010d). *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*. Traducciones: Cristina Bartolomé (del italiano) y Rosa María Bravo (del catalán). Barcelona: Casa de l’Est, pp. 49-53.

Moyá, L. (2003). “Una muestra recupera el lado pictórico de Tadeusz Kantor”. *Última hora*, Mallorca (21 de marzo). <https://ultimahora.es/noticias/cultura/2003/03/21/733675/una-muestra-recupera-el-lado-pictorico-de-tadeusz-kantor.html> (última consulta: 17/04/2018).

Muñoz, Diego (1989). “Tres grupos soviéticos protagonizan el IX Festival de Teatro de Madrid”. *La Vanguardia*, Barcelona (22 de febrero de 1989), p. 38.

Muro Gastañaga, Ramón (1987). “Tadeusz Kantor: «Trabajamos cuando tenemos algo que decir»”. *Deia*, Bilbao (12 de mayo de 1987).

Muro, Javier (1991). “«El hombre que asesina su infancia»”. *Navarra-Hoy*, Pamplona (17 de abril de 1991).

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1999). *À Rebours. La Rebelión Informalista 1939-1968* (exposición).

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rebours-rebellion-informalista-1939-1968> (última consulta: 04/04/2018).

— (2013a). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* (dossier). www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas.../dossier_formas_biograficas_0.pdf (última consulta: 02/04/2018).

— (2013b). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* (nota de prensa). <http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/formas-biograficas> (última consulta: 02/04/2018).

— (2013c). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* (vídeo promocional). Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.youtube.com/watch?v=-J46s2a3UJ8> (última consulta: 02/04/2018).

Musiał, Grzegorz (2002). [La idea de esta exposición...]. En: Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell'Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., pp. 54-46.

Navarra-Hoy (1991). “Los alumnos siguen vivos”. *Navarra-Hoy*, Pamplona (18 de abril de 1991).

Naves Matadero (2010). *El teatro de Tadeusz Kantor. Exposición fotográfica*. <http://www.mataderomadrid.org/ficha/408/el-teatro-de-tadeusz-kantor.html> (última consulta: 28/03/2018).

Nawrot, Julia (2015a). “Kantor en *La infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo”. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, nº 7, 2015, pp. 71-79.

—(2015b). “Tadeusz Kantor en el centenario de su nacimiento”. *Impossibilia*, nº 9, 2015, pp. 210-218.

—(2016). “Tadeusz Kantor en la transición cultural española”. *Sociocriticism*, Vol. 31, nº 2, 2016, pp. 153-174.

—(2018). “Dramaturgia espectacular. Enfoque teórico de Tadeusz Kantor”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27 (2018), pp. 835-856.

Nieva, Francisco (1983). “La intemporalidad expresionista de Kantor”. *Primer Acto*, núm. 198, marzo-abril 1983, pp. 16-17.

—(1986). “El teatro de Kantor”. *Primer Acto*, núm. 212, enero-febrero 1986, p. 33.

—(1990). “El apocalipsis según K.”. *El País*, Madrid (9 de diciembre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/12/09/cultura/660697209_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

—(1997). “El teatro roto de Kantor”. *ABC*, Madrid (31 de enero de 1997), p. 42.

Obregón, Rodolfo (1999). “La Zaranda”. *resenahistoricateatromexico2021*. [http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/5522_19991107.php?texto_palabra=Rodolfo Obreg%F3n](http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/5522_19991107.php?texto_palabra=Rodolfo%20Obreg%C3n) (última consulta: 21/11/2017).

Oliva, César (1983). “Crisis del teatro”. *Hoja del Lunes*, Murcia (12 de septiembre de 1983), p. 27.

— (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Editorial Alhambra.

— (1990). “De cuando Tadeusz Kantor estuvo en Murcia”. *La verdad de Murcia*, Murcia (16 de diciembre de 1990), p. 76.

Oliva, César y Torres Monreal, Francisco (2008). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

Olmo, Lauro (1981). “Algunas sugerencias más sobre «la crisis»”. *Primer Acto*, núm. 190-191, noviembre-diciembre 1981, pp.142-144.

Olszewska Sonnenberg, Katarzyna (2010). “Presentación”. En: Kantor, Tadeusz (2010b). *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1989)*. Selección y traducción: Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba Editorial, pp. 9-12.

Ordoñez, Marcos (1983). “Tadeusz Kantor: la culturas española y polaca, unidas por la muerte”. *El Correo Catalán*, Barcelona (9 de marzo de 1983), p. 33.

Ortiz, Carlos (1981a). “Con Cricot 2 se va a armar la de Tadeusz”. *Egin*, Vitoria (10 de octubre de 1981), p. 31.

— (1981b). “Tadeusz Kantor: «Díganme qué hay prohibido para que me ocupe de ello»”. *Egin*, Vitoria (11 de octubre de 1981), p. 20.

P. T. (2011). “La Zaranda presenta *Nadie lo quiere creer* en el Teatro Alhambra”. *Granada Hoy*, Granada (8 de abril de 2011). http://www.granadahoy.com/ocio/Zaranda-presenta-Nadie-Teatro-Alhambra_0_467353391.html (última consulta: 21/11/2017).

Paluch-Cybulska, Małgorzata (2014): “Tadeusz Kantor: ...*Infantki Velázquez* jak *relikwie lub madonny*”. En Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, Katarzyna Fazan (coords.): *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 125-147.

Parlagreco, Silvia (2010). “Kantor en Italia”. En: Bravo García, Fernando (ed.) (2010d). *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*. Traducciones: Cristina Bartolomé (del italiano) y Rosa María Bravo (del catalán). Barcelona: Casa de l’Est, pp. 79-98.

Pascual, Itziar (1991). “La despedida de Tadeusz Kantor”. *El Mundo*, Madrid (11 de octubre de 1991).

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Traducción de Enrique Folch González. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Pavón, Juan Luis (1992). “El primer jefe de Estado europeo que visitará la Expo será Lech Walesa, el 3 de mayo”, *ABC*, Sevilla (4 de febrero), p. 60.

—— (1994). “Siempre faltan tres minutos”. *ABC*, Sevilla (20 de marzo de 1994), p. 106.

Pérez Coterillo, Moisés (1981). “Caracas, gran teatro del mundo”. *ABC*, Madrid (23 de agosto de 1981), pp. 79-86.

—— (1982). “«Duende», un poema fantástico que Lindsay Kemp dedica a Lorca y a España”. *ABC*, Madrid (19 de mayo de 1982), p. 92.

—— (1982). “El Centro Dramático Nacional ya tiene lista su programación”. *ABC*, Madrid (6 de septiembre de 1982), p. 47.

—— (1982a). “El director teatral Tadeusz Kantor fija su residencia en París”. *ABC*, Madrid (2 de marzo de 1982), p. 58.

—— (1983a). “Así será la cartelera de Pascua”. *ABC*, Madrid (14 de marzo de 1983), p. 55.

—— (1983b). “La segunda venida de Kantor”. ”. *Pipirijaina*, nº 25, abril 1983, pp. 57-60.

—— (1983b). “Una larga pasión”. *Pipirijaina*, nº 25, abril 1983, pp. 80-83.

—— (1985). “Kantor, o la rebelión de los objetos”. *El Público*, nº 22-23, julio-agosto 1985, pp. 4-8.

—— (1989). “Tiempo de Festival”. *El Público*, nº 65, febrero 1989, p.3.

—— (1995). “Tadeusz Kantor. La memoria incandescente”. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, pp. 72-73.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1983a). “Tadeusz Kantor estrena su montaje sobre la muerte”. *El Periódico*, Barcelona (9 de marzo de 1983), p. 33.

—— (1983b). “La clase muerta”. *El Periódico*, Barcelona (11 de marzo de 1983), p. 48.

—— (1983c). “Euforia teatral”. *El Periódico*, Barcelona (12 de marzo de 1983), p. 6.

— (1987a). “El genio creador de Kantor, en Montjuïc”. *El Periódico*, Barcelona (15 de marzo de 1987), p. 76.

— (1987b). “El polaco Kantor estrena hoy su reflexión sobre la muerte”. *El Periódico*, Barcelona (18 de marzo de 1987), p. 56.

— (1987c). “Inquietante y hermosos espectáculo de Kantor”. *El Periódico*, Barcelona (20 de marzo de 1987), p. 43.

— (1987d). “Un peculiar musical para el Mercat de les Flors”. *El Periódico*, Barcelona (25 de marzo de 1987), p. 51.

— (1987e). “Tadeusz Kantor y la emoción de lo patético”. *El Periódico*, Barcelona (27 de marzo de 1987), p. 57.

— (1989a). “El individuo frente al poder”. *El Periódico*, Barcelona (22 de febrero de 1989).

— (1989b). “Un patético y asombroso Kantor en el Mercat”. *El Periódico*, Barcelona (24 de febrero de 1989).

Permanyer, Lluís (1983). “¡Esto es teatro!”. *AVUI*, Barcelona (16 de marzo de 1983), p. 4.

Piña, Begoña (1999). “El Reina Sofía reúne a los creadores que renovaron el arte tras el horror de la guerra”, *La Vanguardia*, Barcelona (7 de julio), p. 48.

Pipirijaina (1981a). [Editorial]. *Pipirijaina*, nº 19-20, octubre 1981, p. 1.

— (1981b). “Nota a la edición”. *Pipirijaina*, nº 19-20, octubre 1981, p. 27.

Plasencia, Clara (coord.) (2007). *Un teatro sin teatro* (catálogo de exposición). Concepto de Bernard Blistène, Yann Chateigné y Manuel J. Borja-Villel, con la colaboración de Pedro G. Romero. Traducciones de: Discoboles, Anna Fernández, Carlos Manzano, Lluís Maria Todó, Jordi Martín Llovet, Amanda Monjonell, Isabel Núñez Salmerón, Marta Pino Moreno. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo.

Pleśniarowicz, Krzysztof (1995). “El arte de la memoria: Kantor, Cricot 2, Cricoteka”. Traducción de Bożena Żaboklicka. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, pp. 67-71.

— (2005a). “Dzieło i komentarz Kantora – przenikanie granic”. En: Kantor, Tadeusz (2005b). *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka, pp. 451-470.

— (2005b). “Nota edytorska”. En: Kantor, Tadeusz (2005a). *Pisma. Tom I. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka, pp. 573-589.

— (2005c). “Nota edytorska”. En: Kantor, Tadeusz (2005b). *Pisma. Tom II. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka, pp. 477-486.

— (2005d). “Nota edytorska”. En: Kantor, Tadeusz (2005c). *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka, pp. 445-451.

Plou, Alfonso (1991a). “Los viejos vuelven a clase”. *Diario 16 de Aragón* (22 de abril de 1991).

— (1991b). “Vida y muerte de la memoria”. *Guía Zaragoza* (19-25 de abril de 1991)

Porębski, Mieczysław (1997). *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa – Rozmowy – Komentarze*, Warszawa: Wydawnictwo Murator.

Primer Acto (1971). “Los 6 grupos destacados de Nancy”. *Primer Acto*, nº 132, mayo 1971, pp. 17-50.

Primer Acto (1981a). “Kantor entre nosotros”. *Primer Acto*, núm. 189, julio-octubre 1981, pp. 2-3.

— (1981b). “3 Festivales”. *Primer Acto*, núm. 190-191, noviembre-diciembre 1981, p. 141.

— (1983). “Kantor. Segunda visita”. *Primer Acto*, núm. 198, marzo-abril 1983, p. 15.

— (1986). “Cada vez, más cotidiano”. *Primer Acto*, núm. 212, enero-febrero 1986, pp.3-4.

Puyo, Carmen (1991a). “Cricot-2, el creador murió, viva el creador”. *Heraldo de Aragón, Zaragoza* (19 de abril de 1991).

— (1991b). “«Tadeusz Kantor quería que su arte se prolongara más que su vida»”. *Heraldo de Aragón, Zaragoza* (20 de abril de 1991).

Puyo, Héctor (2013). “Los andaluces de La Zaranda vuelven a impactar al público porteño”. *Télam*, Buenos Aires (17 de agosto de 2013). <http://www.telam.com.ar/notas/201308/29135-los-andaluces-de-la-zaranda-vuelven-a-impactar-al-publico-porteno.html> (última consulta: 21/11/2017).

Pygmalion (2015). “Presentación”. *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, núm. 7, 2015, pp. 9-10.

Quadri, Franco (1986). “Con Tadeusz Kantor”. (Publicado originariamente en *Il Teatro degli anni settanta. Invenzione di un teatro diverso*. Giulio Einaudi Editore, Turin) *Cuadernos. El Público*, nº 11, febrero 1986, pp. 28-37.

Quiñonero, Juan Pedro (1985). “Avignon: montajes espectaculares para los grandes textos clásicos”. *ABC*, Madrid (8 de julio de 1985), p. 35.

Ragué-Arias, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Madrid: Ariel.

— (2015). “La Zaranda, todo un universo semántico”. *El Mundo*, Barcelona (24 de septiembre de 2015), p. 4.

Ramos, Carolina (2000a). “La Zaranda abre *La puerta estrecha* en el Teatro Centro”. *ABC*, Sevilla (10 de noviembre de 2000), p. 101.

— (2000b). “La Zaranda, la mirada amarga de Andalucía sobre sí misma”. *ABC*, Sevilla (16 de noviembre de 2000), p. 71.

Renaud, Philippe (2007). “Czy możliwe było sfotografowanie teatru Tadeusza Kantora? / . Pouvait-on photographier le théâtre de Tadeusz Kantor?”. En: Halczak, Anna (ed.) (2007). *Fotografie Caroline Rose / Photographies de Caroline Rose* (catálogo de exposición). Traducción de Oskar Hedemann. Cracovia: Cricoteka, pp. 5-11.

Revista Cabal (2015). “Entrevista a Marcos Rosenzvaig”. *Revista Cabal*, mayo 2015. <http://www.revistacabal.coop/entrevistas/entrevista-marcos-rosenzvaig>

Ribera Televisió Videos (2015). “Entrevista Miquel Mateu (Actor)”. Entrevista publicada el 28 de octubre de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=t2NH7_8UbEE (última consulta: 01/02/2018).

Rojo, José Andrés (1997). “Tadeusz Kantor, en el jardín de la memoria”, *El País*, Madrid (24 de enero), en: https://elpais.com/diario/1997/01/24/cultura/854060410_850215.html (última consulta: 16/03/2018).

Rose, Caroline (2007): “Como las gaviotas que siguen el barco de pesca...”. En: Halczak, Anna (ed.) (2007). *Fotografie Caroline Rose / Photographies de Caroline Rose* (catálogo de exposición). Traducción de Oskar Hedemann. Cracovia: Cricoteka, p. 33.

Rosenzvaig, Marcos (1995). *El teatro de Tadeusz Kantor. El uno y el otro*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.

— (2008). *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.

Rotger, Francisco (1988a). “Tadeusz Kantor: «La política es mala para el arte»”. *Diario 16*, Madrid 1988 (18 de octubre).

— (1988b). “«Aquí no hi torn més»”. *El Día* (23 de octubre de 1988).

— (1989). “Tadeusz Kantor nunca más volverá aquí”. *Primer Acto*, núm. 227, enero-marzo 1989, pp. 12-15.

— (1991). “El Ayuntamiento de Palma suprime el Festival de Jazz por minoritario”. *La Vanguardia*, Barcelona (19 de noviembre de 1991), p. 55.

— (1991). *10 Anys de Festival Internacional de Teatre a Palma*. Palma de Mallorca: Ajuntament Palma.

Ruggeri Marchetti, Magda (2002). “La infanta de Velázquez”, *Assaig de teatre*, nº 32, abril-junio 2002, pp. 189-190 <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145750> (última consulta: 30/10/2015).

Ruiz de Samaniego, Alberto (1995). “Tadeusz Karonte: singularidad nómada”. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, pp. 81-83.

S. C. (1997). “Telefónica reúne por primera vez en España la obra de Tadeusz Kantor”, *ABC*, Madrid (22 de enero), p. 47.

S. E. (1985). “*El Público* edita una guía teatral de España”. *ABC*, Madrid (12 de julio de 1985), p. 71.

— (1986a). “El tirón del teatro”. *ABC*, Madrid (15 de febrero de 1986), p. 89.

— (1986b). “Tadeusz Kantor: «Hay demasiados artistas oficiales, cercanos al poder, como este mismo certamen»”. *ABC*, Madrid (5 de marzo de 1986), p. 76.

— (1991). “Comenzó una nueva edición de los Festivales de Edimburgo”. *ABC*, Madrid (12 de agosto de 1991), p. 66.

S. F. (1987). “Tadeusz Kantor: «No soy director: mi condición social es la de artista»”. *La Vanguardia*, Barcelona (18 de marzo de 1987), p. 41.

Sadowska, Irène (2016). “*El grito en el cielo. La Zaranda*”. <http://www.artezblai.com/artezblai/el-grito-en-el-cielo-la-zaranda.html> (última consulta: 20/11/2017).

Sagarra, Joan de (1981). “El Festival de Vitoria y el teatro vasco”. *La Vanguardia*, Barcelona (21 de octubre de 1981), p. 51.

— (1983). “Estreno de *La clase muerta* de Tadeusz Kantor en Barcelona”. *El País*, Barcelona (11 de marzo de 1983), en: https://elpais.com/diario/1983/03/11/cultura/416185209_850215.html (última consulta: 16/05/2018).

— (1985a). “Kantor y Vitez”. *El País*, Barcelona (9 de julio de 1985), https://elpais.com/diario/1985/07/09/cultura/489708002_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1985b). “La feria alucinante de Tadeusz Kantor”. *El País*, Barcelona (3 de agosto de 1985).

— (1985c). “La fertilidad del otoño, en la escena parisiense”. *El País*, Barcelona (10 de noviembre de 1985), https://elpais.com/diario/1985/11/10/cultura/500425205_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1986). “Anexa, SA, gestiona el 60% del teatro privado español”. *El País*, Barcelona (4 de enero de 1986), https://elpais.com/diario/1986/01/04/cultura/505177202_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1987a). “El minucioso trabajo de Kantor”. *El País*, Barcelona (15 de marzo de 1987).

— (1987b). “Un circo sórdido”. *El País*, Barcelona (15 de marzo de 1987).

— (1987c). “El constructor de emociones”. *El País*, Barcelona (20 de marzo de 1987).

— (1988). “Berlín acoge el estreno de «Jamás volveré aquí», considerado como el testamento teatral de Kantor”. *El País*, Barcelona (26 de mayo de 1988), https://elpais.com/diario/1988/05/26/cultura/580600811_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1989). “El gran embalaje”. *El País*, Barcelona (24 de febrero de 1989).

— (1990). “El niño de «la clase muerta»”. *El País*, Barcelona (10 de diciembre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/12/10/cultura/660783614_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

Sagarra, Josep Maria de (1990). “El director polaco Tadeusz Kantor, obligado a abandonar su teatro en Cracovia”. *El País*, Madrid (7 de septiembre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/09/07/cultura/652658402_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1991). “La compañía Polaca Cricot 2 decide continuar el teatro de Kantor”. *El País*, Madrid (28 de febrero de 1991), https://elpais.com/diario/1991/02/28/cultura/667695609_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1997a). “Vendaval Kantor”, *Avui. Cultura*, Barcelona (13 de marzo), I-III.

— (1997b). “Stangret-Kantor: «Tadeusz mai no va ser comunista»”, *Avui*, Barcelona (19 de abril), 42.

— (2010). “Infantas, soldados, rinocerontes y otros personajes kantorianos. A propósito de los motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor”. En: Bravo García, Fernando (ed.) (2010d). *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*. Traducciones: Cristina Bartolomé (del italiano) y Rosa María Bravo (del catalán). Barcelona: Casa de l’Est, pp. 9-33.

Samaniego, Fernando (1981). “Un montaje del director polaco Tadeusz Kantor, por primera vez en España”. *El País*, Madrid (3 de octubre de 1981), https://elpais.com/diario/1981/10/03/cultura/370911606_850215.html (última consulta: 07/06/2018).

Sánchez Montes, María José (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro*. Madrid: Biblioteca Nueva.

—— (2015). “Tadeusz Kantor in Spain”. En: Kobińska, Michal y Zarzecka, Natalia (ed.) (2015). *Tadeusz Kantor's Memory: Other pasts, other futures*. London & Wrocław: Polish Theatre Perspectives. DOI: 10.15229/ptpcol.2015.kantor.14

—— (2017). “Sillas que se pliegan. El espectáculo teatral en *Lecciones milanesas* de Sara Molina”. En: Romera Castillo, José Nicolás; Gutiérrez Carbajo, Francisco; García Pascual, Raquel (coord.) *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 461-472.

Sánchez, José Antonio (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

—— (2006). “La estética de la catástrofe”. En Sánchez, José Antonio (coord.). *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: UCLM, pp. 135-174.

Sánchez Trigueros, Antonio (2008). *Teatro y escena. La poética del silencio y otros ensayos*. Granada: Alhulia.

Sandoval, Josep (1983). “Drama y música fueron los ejes de la escena en 1983”. *La Vanguardia*, Barcelona (31 de diciembre de 1983 – 01 de enero de 1984), p. 38.

Sangüesa, Agustina (1989). “Festival de Madrid: Maestros europeos, la sorpresa de los clásicos”. *El Público*, nº 65, febrero 1989, pp. 4-9.

Sarmiento, José Antonio (2012). “Música y Acción”. En: Baena, Francisco (coord.) (2012). *Música y Acción. Exposición/Concierto de 40 piezas para instrumentos varios* (catálogo de exposición). Comisario: José Antonio Sarmiento. Traducciones: Pilar Vázquez, Vicente Jarque, María Unceta, Enrico Pitoni, Sonsoles Pizarro. Granada: Centro José Guerrero, pp. 13-40.

Sasot, Mario (1991). “Veintitrés espectáculos en el Festival de Zaragoza”. *La Vanguardia*, Barcelona (23 de abril de 1991), p. 55.

Scarpetta, Guy (1992). “La segunda muerte de Tadeusz Kantor”. *Diario 16*, Madrid (19 de diciembre 1992).

Schorlemmer, Uta (2007). *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria. Wspomnienia- dokumenty- eseje-filmy DVD*. Kraków-Nürnberg: Cricoteka-Verlag für moderne Kunst Nürnberg.

Sedeño, José A. (2006). “Notas sobre el teatro andaluz de creación”. En Sánchez, José Antonio (coord.). *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. pp. 285-317.

Segre (1987). “Éxito del último montaje de Tadeusz Kantor en el Festival de Santander”. *Segre*, Santander (15 de agosto de 1987).

Seisdedos, Iker (2013). “Jugar con las vidas de otros”, *El País*, Madrid (26 de noviembre), https://elpais.com/cultura/2013/11/26/actualidad/1385496635_498698.html (última consulta: 28/03/2018).

Serra D’Or (1987). “Wielopole, Wielopole i Que rebentin els artistes!”. *Serra D’Or*, Barcelona, nº 332, maig 1987, p. 74.

Serra, Laura (2010). “Els *Futuros difuntos* de La Zaranda es passegen pel Teatre Lliure”. *Ara*, Barcelona (13 de diciembre de 2010). https://www.ara.cat/cultura/Futuros-Zaranda-dAndalusia-Teatre-Lliure_0_389361374.html (última consulta: 21/11/2017).

Sesé, Teresa (1990). “Para elevar lo cotidiano al rango del teatro hay que arroparlo de poesía”. *La Vanguardia*, Barcelona (4 de octubre de 1990), p. 45.

— (2007). “Cuando el teatro contamina el arte”. *La Vanguardia*, Barcelona (24 de mayo), p. 39.

Simó, Ramon (2001). *Mínima memòria*. Creació a partir de la técnica i l’estètica teatral de Tadeusz Kantor. Barcelona: Institut del Teatre. Signatura VM 08-00627.

Skipp, Tom (1995a). “Bibliografía”. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, p. 91.

— (1995b). “Cronología. Tadeusz Kantor”. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, pp. 87-90.

— (1995c). “Filmografía”. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, p. 92.

— (1995d). “La memoria archivada”. En: Castro Flores, Fernando y Skipp, Tom (1995). “Dossier: Tadeusz Kantor”. *Creación. Revista cuatrimestral publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, nº 14, mayo 1995, Madrid, pp. 78-80.

— (1997a). “Escenarios de la memoria”. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 51-53.

— (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A.

Staiff, Kive (1984): “Prólogo a la edición en español”. En: Kantor, Tadeusz (1984). *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 7-11.

Stangret, Lech (1997). “Fragmentos de *La escena de la memoria*”. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 27-34.

— (1998). *Rysunki z lat 1947-1998* (catálogo de exposición). Łódź: Galeria 86.

— (2002). “La trampa de Kantor”. En: Tejada, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell'Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., pp. 58-67.

— (2006). *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*. Kraków: ART+EDITION.

— (2013). *Tadeusz Kantor. Rysunek*. Warszawa: Fundacja Sztuki Współczesnej “In Situ”.

— (2014). “Rola rysunku w procesie kreacji automitologii Tadeusza Kantora”. En: Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, Katarzyna Fazan (coords.): *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 65-79.

— (2015). “Los actores de Cricot 2”. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, nº 7, 2015, pp. 113-125.

Stenne, Anne (2007). “Cronología (1896-1989)”. En: Plasencia, Clara (coord.) (2007). *Un teatro sin teatro* (catálogo de exposición). Concepto de Bernard Blistène, Yann Chateigné y Manuel J. Borja-Villel, con la colaboración de Pedro G. Romero. Traducciones de: Discoboles, Anna Fernández, Carlos Manzano, Lluís Maria Todó, Jordi Martín Llovet, Amanda Monjonell, Isabel Núñez Salmerón, Marta Pino Moreno. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo, pp. 305-321.

Suárez del Real Aguilera, Eduardo (1988). “Kantor: el dolor en el teatro, el teatro en el dolor”. *Baleares*, Palma de Mallorca (22 de octubre de 1988).

Susmansky Bacal, Silvia (2014). “Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico”. Directoras: Annalisa Mirizio y Nora Elena Catelli Quiroga. Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/285731> (última consulta: 26/07/2018).

Święcicki, Klaudiusz (1997). [La Cricoteka fue fundada...] En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 13-15.

Taranienco, Zbigniew (2015). *Tadeusz Kantor przed “Umarłą klasą”*. Cracovia: Cricoteka.

Tejeda, Isabel (2002). “La clase muerta”. En: Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell’Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., pp. 40-53; también disponible en *Enfocarte*, 3.18 [01/10 - 30/11], <http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html> (última consulta: 26/03/2018).

— (2010). “Tadeusz Kantor: La ambigüedad de los objetos. Del teatro a la presentación expositiva”. En: Bravo García, Fernando (ed.) (2010d). *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*. Traducciones: Cristina Bartolomé (del italiano) y Rosa María Bravo (del catalán). Barcelona: Casa de l’Est, pp. 35-47.

Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell’Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A.

Torres, Rosana (1986a). “El montaje de Ingmar Bergman de «La señorita Julia», de Strindberg, abrirá el 6º Festival de Teatro de Madrid”. *El País*, Madrid (20 de febrero de 1986), https://elpais.com/diario/1986/02/20/cultura/509238005_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1986b). “Kantor presenta en la sala Olimpia su último espectáculo”. *El País*, Madrid (4 de marzo de 1986), https://elpais.com/diario/1986/03/04/cultura/510274804_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1986c). “«Los verdaderos artistas revientan siempre», según Tadeusz Kantor”. *El País*, Madrid (5 de marzo de 1986), https://elpais.com/diario/1986/03/05/cultura/510361204_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1986d). “Un creador que quiere estar aislado”. *El País*, Madrid (5 de marzo de 1986), https://elpais.com/diario/1986/03/05/cultura/510361202_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1986e). “Más de 50.000 espectadores acudieron a los 15 montajes del Festival de Teatro de Madrid”. *El País*, Madrid (30 de marzo de 1986), https://elpais.com/diario/1986/03/30/cultura/512521204_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1989). “El grupo Rustaveli inaugura hoy el Festival de Teatro de Madrid”. *El País*, Madrid (22 de febrero de 1989), https://elpais.com/diario/1989/02/22/cultura/604105207_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (1990). “Tadeusz Kantor”. *El País*, Madrid (10 de marzo de 1990), https://elpais.com/diario/1990/03/10/ultima/637023601_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

— (2010). “Escenas de teatro entre el basurero y la eternidad”. *El País*, Madrid (20 de mayo), en: https://elpais.com/diario/2010/05/20/madrid/1274354666_850215.html (última consulta: 28/03/2018).

Trenas, Julio (1981). “Monstruo teatral insólito”. *La Vanguardia*, Barcelona (6 de octubre de 1981), p. 62.

Turowski, Andrzej (1997). “Infantas y soldados”. En: Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A., 41-48.

Urdeix, Josep (1983). “*La clase muerta. Situación límite*”. *El Correo Catalán*, Barcelona (11 de marzo de 1983), p. 34.

— (1987). “Kantor, torbellino de recuerdos”. *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, N.º. 434, p. 34.

— (1991). “Pálido Kantor, socarrón Dürrenmatt”. *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, N.º. 479, p. 39.

Valcárcel Siso, Ramón Luis (2002). [La exposición *Tadeusz Kantor: La clase muerta* pretende ser...]. En: Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco

al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell'Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A., p. 37.

Valencia Teatros (2016). “Thursday Today - Teatre Rialto”. Reportaje publicado el 25 de mayo de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=pAmDIwUgHI0> (última consulta: 01/02/2018).

Vallejo, Javier (2010). “Los tres oficios de un arte”, *El País*, Madrid (28 de agosto), en: https://elpais.com/diario/2010/08/28/babelia/1282954349_850215.html (última consulta: 10/04/2018).

Valls, Fernando (2002). “Tadeusz Kantor alrededor de sí mismo”. *Quimera: Revista de literatura*, nº 221, 2002, pp. 48-52.

Valoriani, Valerio (coord.) (2002). *Kantor a Firenze*. Pisa: Titivillus.

Vara, José María (1987). “El suplicio del artista, según Kantor y un grito de la vacindona”. *ABC*, Madrid (20 de agosto de 1987), p. 53.

Vélez Sainz, Julio (2015). “La influencia transatlántica de Kantor: Stacy Klein y José Luis Alonso de Santos”. *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, núm. 7, 2015, pp. 97-109.

Vilà i Folch, Joaquim (1983). “Kantor: autòmats de la mort en temps de vals”. *AVUI*, Barcelona (16 de marzo de 1983), p. 36.

—— (1987a). “Afirmació d'arrels”. *Avui*, Barcelona (20 de marzo de 1987).

—— (1987b). “Tadeusz Kantor i la mort”. *Avui*, Barcelona (28 de marzo de 1987), p. 39.

Villora, P. M. (1998). “La Zaranda, teatro ritual en el Teatro Olimpia”. *ABC*, Madrid (4 de noviembre de 1998), p. 104.

Vizcaino, Juan Antonio (1991). “Pina Bausch hará un homenaje a Madrid en el Festival de Otoño”. *El País*, Madrid (21 de septiembre de 1991), https://elpais.com/diario/1991/09/21/cultura/685404008_850215.html (última consulta: 08/06/2018).

Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1977). *Czysta Forma w teatrze*. Varsovia: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.

Yaycioğlu, Mukadder (1995). “El teatro polaco en España (desde los años sesenta hasta nuestros días)”. Director: Andrés Amorós. Universidad Complutense de Madrid. Acceso restringido. Disponible en: Servicio de Tesis Doctorales y Publicaciones académicas de la Universidad Complutense de Madrid, signatura T 20101.

Ylla, Josep (1983). “Kantor triomfa al Poliorama”. *Diario de Barcelona*, Barcelona (11 de marzo de 1983), p. 23.

Zapater, Juan (1987). “*El loco y la monja*. Witkiewicz en España”. *El Público*, nº 50, noviembre 1987, pp. 25-26.

VIDEOGRAFÍA

de los espectáculos de Tadeusz Kantor

Kantor, Tadeusz (1983a). *Wielopole, Wielopole*. Grabación realizada en el Teatro Principal de Valencia en marzo de 1983. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Signatura VID-451.

— (1983b). *La clase muerta*. Grabación realizada en el Teatro María Guerrero de Madrid el día 30 de marzo de 1983. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Signatura VID-275.

— (1986). *¡Que revienten los artistas!* Grabación realizada en la Sala Olimpia de Madrid el día 7 de marzo de 1986. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Signatura VID-570.

— (1989). *Jamás volveré aquí*. Grabación realizada en el Teatro Albéniz de Madrid el día 2 de marzo de 1989. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Signatura VID-670.

Sapija, Andrzej (2006a). *Gdzie są niegdysiejsze śniegi..., Manekiny Tadeusza Kantora, Istnieje tylko to co się widzi*. Cracovia: Cricoteka.

— (2006b). *Powrót Odysa Tadeusza Kantora. Notatki z prób*. Cracovia: Cricoteka.

— (2006c). *Próby, tylko próby*. Cracovia: Cricoteka.

— (2006d). *Wielopole, Wielopole*. Cracovia: Cricoteka.

Teatroteca (2016). *Tadeusz Kantor*. Lista de reproducción dedicada a Tadeusz Kantor en el canal YouTube *Teatroteca* https://www.youtube.com/playlist?list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE (última consulta: 17/07/2018).

Wajda, Andrzej (1976). “Umarła klasa” seans Tadeusza Kantora - zapis filmowy. Cracovia: Cricoteka. También disponible en el canal YouTube *Teatroteca* https://www.youtube.com/watch?v=8W6Ru9qaqRY&index=2&t=0s&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE (última consulta: 17/07/2018).

Zajączkowski, Stanisław (2008a). *Dziś są moje urodziny*. Cracovia: Cricoteka.

— (2008b). *Niech szczerą artyści*. Cracovia: Cricoteka.

— (2008c). *Nigdy tu już nie powrócę*. Cracovia: Cricoteka.

— (2008d). *Wielopole, Wielopole*. Cracovia: Cricoteka. También disponible en el canal YouTube *Teatroteca* https://www.youtube.com/watch?v=sJA2c3sl1A8&index=3&t=1373s&list=PLpUTXwxAjk7m5BSCfYils_AU-wdPORyJE (última consulta: 17/07/2018).

ANEXOS

Anexo I

Cronología abreviada de la vida y de la obra de Tadeusz Kantor

- 1915 – Nace el 6 de abril de 1915 en Wielopole Skrzyńskie.
- 1933-39 – Estudia en la Academia de Bellas Artes de Cracovia.
- 1938 – En el Efímero Teatro de Marionetas, fundado por él mismo, representa *La muerte de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck.
- 1942-44 – Organiza el Teatro Clandestino Independiente en Cracovia.
– Estreno de *Balladyna* de Juliusz Słowacki (1943).
– Estreno de *El retorno de Ulises* de Stanisław Wyspiański (1944).
- 1947 – Realiza el primer viaje a Francia.
- 1948-49 – Participa en la organización de la primera Exposición del Arte Moderno en Cracovia.
- 1955 – Junto con Maria Jarema y Kazimierz Mikulski funda en Cracovia la compañía de teatro Cricot 2.
- 1956 – Estreno de *La sepia* de Stanisław Ignacy Witkiewicz en *Dom Plastyków* (la Cafetería de los Artistas Plásticos) de Cracovia (Teatro autónomo).
- 1957 – Estreno del *Circo* de Kazimierz Mikulski en la Cafetería de los Artistas

Plásticos de Cracovia.

- 1957-66 – Expone sus cuadros y dibujos en diferentes galerías de todo el mundo (Estocolmo, Charleroi, Düsseldorf, Kassel, Varsovia, Nueva York, etc.).
- 1961 – Estreno de *La casa de campo* de Stanisław Ignacy Witkiewicz en la Galería Krzysztofory de Cracovia.
- 1963 – Estreno de *El loco y la monja* de Stanisław Ignacy Witkiewicz en la Galería Krzysztofory de Cracovia.
- 1965 – Viaja a Estados Unidos donde conoce el *happening*.
– En la Galería Zachęta de Varsovia realiza el primer *happening* de Polonia: *Cricotage*.
- 1967 – En Łazy (Polonia) realiza *El happening panorámico del mar*.
– Estreno de *La gallina acuática* de Stanisław Ignacy Witkiewicz en la Galería Krzysztofory de Cracovia (Teatro *happening*).
- 1968 – Recibe el premio europeo de pintura *Marzotto* en Roma (Italia).
- 1969 – Primera gira teatral en el extranjero: *La gallina acuática* se presenta en Roma, Modena y Bolonia (Italia).
- 1970 – Exposición *Multipart I* en la Galería Foksal de Varsovia.
- 1971 – Exposiciones *Multipart II*, *Embalajes conceptuales*, *Cambriolage* en la Galería Foksal de Varsovia.
– *La gallina acuática* se presenta en el Festival Internacional de Teatro de Nancy y de París (Francia). Aparecen las primeras menciones sobre Tadeusz Kantor en la prensa española.
- 1972 – *La gallina acuática* se presenta en el Festival Internacional de Teatro

de Edimburgo (Escocia).

- 1973
- Exposición *Todo pende de un hilo* en la Galería Foksal de Varsovia.
 - Estreno de *Dandis y antiguallas* de Stanisław Ignacy Witkiewicz en la Galería Krzysztofory de Cracovia (Teatro imposible)
 - *Dandis y antiguallas* se presenta en el Festival Internacional de Teatro de Edimburgo (Escocia).
- 1974
- Gira europea de *Dandis y antiguallas*.
- 1975
- Estreno de *La clase muerta* en la Galería Krzysztofory de Cracovia (Teatro de la Muerte).
- 1976
- Inicio de la gira mundial de *La clase muerta*.
 - Andrzej Wajda realiza la película *La clase muerta*.
- 1978
- Recibe el premio *Prix Rembrandt* de la Fundación Goethe en Basilea (Suiza).
 - Publica el *Pequeño Manifiesto*.
- 1979
- Junto con los pintores de Cricot 2 participa en una exposición en el *Palazzo delle Esposizioni* de Roma (Italia).
 - Estreno del *cricotage* *Où sont les neiges d'antan?* en el *Palazzo delle Esposizioni* de Roma (Italia).
 - Inicio de los ensayos de Cricot 2 en Florencia (Italia).
- 1980
- Funda el archivo-teatro *Cricoteka* en Florencia (Italia) y en Cracovia (Polonia). La sede de Florencia dura apenas unos meses.
 - Estreno de *Wielopole, Wielopole* en la desacralizada basílica de Santa María en Florencia (Italia). Espectáculo coproducido por el Municipio de Florencia y el *Teatro Regionale Toscano*. Los promotores iniciales de la colaboración fueron Mario Sperenzi, Franco Camarlinghi y Andrés Neumann.
 - Inicio de la gira mundial de *Wielopole, Wielopole*.

- 1981 – *Wielopole, Wielopole* se presenta en el Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela).
- Primera visita de Cricot 2 en España. *Wielopole, Wielopole* se presenta en el Teatro María Guerrero de Madrid y en VI Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz.
- 1982 – Recibe el premio OBIE de los críticos neoyorkinos (EE.UU.).
- Recibe la Cruz «Comandoria» de la Orden del Renacimiento de Polonia.
- 1983 – Segunda visita de Cricot en España. *Wielopole, Wielopole* se presenta en Valencia y Palma de Mallorca. *La clase muerta* se presenta en Barcelona y Madrid.
- 1984 – Cricot 2 en España. *La clase muerta* se presenta en Murcia, Las Palmas y Sevilla.
- 1985 – Estreno de *¡Que revienten los artistas!* en Alte Giesserei de Núremberg (Alemania). Espectáculo coproducido por Cricot 2, el Instituto del Arte Moderno de Núremberg, el Municipio de Núremberg y el *Centro di Ricerca per il Teatro* de Milán.
- Inicia la gira mundial de *¡Que revienten los artistas!*
- 1986 – Cricot 2 en España. *¡Que revienten los artistas!* se presenta en Madrid.
- Imparte una serie de clases magistrales en la *Scuola Elementare d'Arte Drammatica "Piccolo Teatro"* de Milán (Italia). Escribe *Lecciones milanesas*.
- Recibe, por segunda vez, el premio OBIE de los críticos neoyorkinos (EE.UU.).
- 1987 – Realiza el *cricotage Macchina dell'Amore e della Morte*, inspirado por *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck, en Kassel (Alemania).
- Cricot 2 en España. *Wielopole, Wielopole* se presenta en Barcelona y Santander. *¡Que revienten los artistas!* se presenta en Barcelona y en

Bilbao.

- 1988
- Exposición de *En adelante nada más* en la Cricoteka de Cracovia.
 - Estreno de *Jamás volveré aquí* en el *Teatro Studio* de Milán (Italia). Espectáculo coproducido por Cricot 2, CRT Artificio de Milán, el Municipio de Milán, el *Festival d'Automne* de París, el *Centre Georges Pompidou* de París y el *Kulturstadt Europas* de Berlín Oeste.
 - Inicio de la gira mundial de *Jamás volveré aquí*.
 - Cricot 2 en España. *Jamás volveré aquí* se presenta en Palma de Mallorca.
 - Recibe en Polonia el *Premio Estatal* de Primer Grado por la totalidad de su obra teatral.
- 1989
- Cricot 2 en España. *Jamás volveré aquí* se presenta en Barcelona y Madrid.
- 1990
- Simposio internacional dedicado a Tadeusz Kantor, *El arte y la libertad*, en la Universidad Jaguelónica de Cracovia (Polonia).
 - Realiza el *cricotage Ô Douce Nuit* con jóvenes actores internacionales en el marco del Festival de Teatro de Aviñón (Francia).
 - Recibe el Premio Internacional de Teatro Luigi Pirandello.
 - Muere el 8 de diciembre de 1990 en Cracovia.
- 1991
- Estreno póstumo de *Hoy es mi cumpleaños* en Théâtre Garonne de Toulouse (Francia).
 - Inicio de la gira mundial de *Hoy es mi cumpleaños* (hasta abril de 1992).
 - Cricot 2 en España. *La clase muerta* se presenta en Pamplona y Zaragoza. *Hoy es mi cumpleaños* se presenta en Madrid.

Anexo II

Fichas de los espectáculos de Tadeusz Kantor presentados en España

Wielopole, Wielopole

REPARTO

Tío José, sacerdote	Stanisław Rychlicki
La abuela Katarzyna	Jan Książek
Helka, la madre	Teresa Wełmińska / Ludmiła Ryba
Marian, el padre, Recluta 1	Andrzej Wełmiński
Tía Mańka, «Ese Señor», y Rabino	Maria Kantor
Tía Josefa	Ewa Janicka
Tío Carlos	Wacław Janicki
Tío Olek	Lesław Janicki
Tío Staś, el deportado	Maria Krasicka
Adaś, Recluta 2	Lech Stangret
La Viuda del fotógrafo	Mira Rychlicka
Recluta 3	Marzia Loriga
Recluta 4	Jean-Marie Barotte
Recluta 5	Luigi Arpini
Recluta 6	Giovanni Battista Storti
Recluta 7	Loriano Della Rocca
Recluta 8 ¹³³	Janusz Feliński / Barbara Stangret
Recluta 9	Krzysztof Miklaszewski

¹³³ Sólo en algunas ocasiones en el reparto entraban más de siete reclutas, pero recogemos este dato en esta ficha-modelo, dado que se pudo recuperar en algunos de los programas de mano de *Wielopole*, *Wielopole* preparados por la Cricoteka en Cracovia (Polonia).

Temas musicales

Salmo 110: “Oráculo del Señor a mi Señor: siéntate a mi derecha”
Grabación realizada en la iglesia del pueblo polaco de Niedzica,
durante el oficio religioso de sus feligreses

Marcha de la Infantería Gris

Fragmento del Scherzo en si menor de Chopin

Técnico de sonido	Krzysztof Dominik / Marek Adamczyk
Técnicos	Eros Doni Giovanni Botta
Dirección	Tadeusz Kantor

Wielopole, Wielopole es una producción de Cricot 2 realizada en Italia, bajo los auspicios del Municipio de Florencia y el Teatro Regional Toscano.

La clase muerta

REPARTO

Una mujer con cuna mecánica	Maria Kantor
Una prostituta-sonámbula	Ewa Janicka
Un viejo con una bicicleta	Andrzej Wełmiński
Una mujer con su ventana	Zbigniew Gostomski
Un viejo del retrete	Mira Rychlicka
Un viejo “podofilemiac”	Roman Siwulak
Un viejo despistado en el primer banco	Maria Krasicka
Otro viejo despistado en el último banco	Jan Książek
Un viejo con su doble	Wacław Janicki
El doble	Lesław Janicki
Un soldado de la I Guerra Mundial	Teresa Wełmińska / Bogdan Renczyński
Un viejo sordo	Michał Krzysztofek / Zbigniew Bednarczyk
Un bedel del pasado	Krzysztof Miklaszewski
Una mujer de la limpieza	Stanisław Rychlicki

Música

“Vals François” de Adam Karasiński

Ficha artística

Dirección	Tadeusz Kantor
Organización	Konstanty Węgrzyn / Janusz Jarecki / Stanisław Balewicz
Archivo	Wiesław Borowski
Sonorización	Krzysztof Dominik / Marek Adamczyk
Coordinación de la gira	Nacho Sánchez

¡Que revienten los artistas!

REPARTO

Yo mismo en persona, autor principal	Tadeusz Kantor
Yo, el agonizante, personaje teatral	Lesław Janicki
El autor del personajes teatral del agonizante que describe su propia muerte	Wacław Janicki
Yo, cuando tenía seis años	***** ¹³⁴
Quien todos sabemos	Maria Kantor
Sus generales	Giovanni Battista Storti / Janusz Jarecki Marzia Loriga / Zbigniew Gostomski Eros Doni Luigi Arpini / Bogdan Renczyński Loriano Della Rocca Jean-Marie Barotte / Włodzimierz Górski Wojciech Węgrzyn / Luigi Matiacci Andrzej Kowalczyk
La madre	Maria Krasicka
Asclepio, médico de origen griego	Mira Rychlicka
El propietario del depósito de cadáveres de cementerio	Zbigniew Bednarczyk
El carcelero	Krzysztof Miklaszewski / Stanisław Rychlicki
Los dos esbirros	Wojciech Węgrzyn / Luigi Matiacci Jean-Marie Barotte / Włodzimierz Górski

¹³⁴ El personaje de “Yo, cuando tenía seis años” fue interpretado por varios niños, cuyo nombre nunca aparecía en el programa de mano, siendo sustituido por los asteriscos.

El tramposo	Lech Stangret
El ahorcado	Roman Siwulak
La fregona	Zbigniew Bednarczyk
El mugriento	Jan Książek
La puta del cabaret	Teresa Welmińska
– El ángel de la muerte	
La Mosquita Muerta	Ewa Janicka
El difunto	Bogdan Renczyński
Veit Stoss	Andrzej Welmiński

Temas musicales

“Nosotros, la primera brigada” (Marcha militar)

“¡Oh, mi romero!” (Canción popular)

“Santísimo Señor, santo y fuerte” (Antigua plegaria polaca)

“Tango del medio”

“Alfabeto de los detenido”

Archivo	Anna Halczak
Técnico de sonido	Tomasz Dobrowolski / Marek Adamczyk
Coreografía	Zofia Więclawówna
Dirección y realización del espectáculo	Tadeusz Kantor

Jamás volveré aquí

REPARTO

Yo – En persona	Tadeusz Kantor
Ella	Marie Vayssière
El padre – Maniquí – El Mesonero	Andrzej Welmiński

(Wielopole, Wielopole)

La fregona descalza	Ludmiła Ryba
Szmul, ciudadano de Wielopole	Loriano Della Rocca
El cura de Wielopole	Zbigniew Gostomski
El orador	Stanisław Michno
El deportado en Siberia	Maria Krasicka

(La gallina acuática)

Hassid I	Wacław Janicki
Hassid II	Lesław Janicki

(¿Dónde están las nieves de antaño?)

Los dos obispos	Wacław Janicki
	Lesław Janicki

(Dandis y antiguallas)

La gallina acuática	Mira Rychlicka
La princesa Kremlńska	Teresa Welmińska
El paje de la princesa	Bogdan Renczyński
La mujer con el cepo para ratones	Ewa Janicka

(¡Que revienten los artistas!)

El ratón	Stanisław Dudzicki
El jugador de cartas	Lech Stangret

(La gallina acuática)

El gran gimnasta	Jan Książek
La lady inglesa	Zbigniew Bednarczyk
El Apache	Roman Siwulak
El ahorcado	Roman Siwulak

(¡Que revienten los artistas!)

La amante del Apache – maniquí	
Los violinistas	Luigi Arpini
	Jean-Marie Barotte
	Eros Doni
	Włodzimierz Górski
	Janusz Jarecki
	Andrzej Kowalczyk
Aquellos señores serios	(Los anteriores)
Aquella señora	Anna Halczak

Temas musicales

“Tiempos viejos” (Tango argentino de F. Canaro)

“Bal na Gnojnej” (Canción del hampa de Varsovia de S. Grzesiuk)

Scherzo nº1 en si menor, op. 20 de Chopin

Salve Regina (versión para órgano: grabada en Cracovia)

Ani Maamin (Credo) (Canto hasídico anónimo)

“Marcha húngara” (o “Marcha Rakoczi”) (de *La condenación de Fausto* de H. Berlioz)

Director	Tadeusz Kantor
Archivo	Anna Halczak
Sonido	Tomasz Dobrowolski
Coreógrafo	Enrico Coffetti
Guardarropa	Jolanta Janicka

Coordinación de giras en España Nacho Sánchez

Una coproducción internacional: Centro Cricot 2 (Cracovia); CRT Artificio (Milán); Comune di Milano (Settore Cultura); Festival de Otoño (Centro Georges Pompidou) (París) y Kulturstadt Europas (Werkstatt Berlín 1988).

Hoy es mi cumpleaños

REPARTO

El propietario de la pobre habitación de la imaginación Su Autorretrato	Tadeusz Kantor Andrzej Welmiński
La pobre niña que no está allí	Marie Vayssière
Los habitantes de la casa:	
La sombra del propietario	Loriano Della Rocca
La sirvienta haciéndose pasar por un crítico	Ludmiła Ryba
Los queridos ausentes:	
El padre	Wacław Janicki
El individuo que se apropia de la cara del padre	Lesław Janicki
La madre	Maria Krasicka
Tío Stasio	Roman Siwulak
El párroco Śmietana de Wielopole	Zbigniew Bednarczyk
Los amigos:	
Maria Jarema	Ewa Janicka
Jonasz Stern	Zbigniew Gostomski
Jehová	Mira Rychlicka
El aguador de Wielopole	Jan Książek
La infanta del cuadro de Velázquez	Teresa Welmińska
El vendedor de periódicos del año 1914	Lech Stangret
Los embalajes	Eros Doni Jean-Marie Barotte Janusz Jarecki Andrzej Kowalczyk

	Bogdan Renczyński
	Włodzimierz Górski
	Piotr Chybiński
El bedel de la clase muerta	Stanisław Michno
Los hombres del poder –	Luigi Arpini
Categoría especial de individuos	
	Eros Doni
	Jean-Marie Barotte
	Janusz Jarecki
	Andrzej Kowalczyk
	Bogdan Renczyński
	Włodzimierz Górski
	Piotr Chybiński
Los sepultureros	Lech Stangret
	Jan Książek
	Stanisław Michno
	Stanisław Dudzicki
	Eugeniusz Bakalarz

Música

“Tango della Rose” (Bottero) ed: Allione, ejecución: Barimor

Música popular judía del espectáculo *Du sable du temps* de Moni Ovadia

“Plaine ma Plaine”, L. Knipper V. Groussen, por el coro Alexandrov

“La Belle Hélène”, J. Offenbach

J. Haydn “Cuarteto de cuerda op. 76”

Beethoven “Sinfonía Heróica”, 2º movimiento

Voces originales

de Tadeusz Kantor (archivo)
del párroco Śmietana de Wielopole (archivo)
de Jonasz Stern (archivo)
Carta de Meyerhold a Molotov (leída por E. Nirman)

Técnico de sonido	Tomasz Dobrowolski
Movimiento	Zofia Więclawówna
Traducción	Ludmiła Ryba
	Teresa Vido-Rzewuska
	Oskar Hedemann
Organización	Janusz Jarecki
Archivos	Anna Halczak

La compañía Teatro Cricot 2 agradece calurosamente por su indispensable ayuda a Zofia Więclawówna y a todo el equipo del Teatro Garonne: Jacky Ohayon, Michel Mathieu, David Benarroch, Jean-Luc Lhuiller, Bénédicte Namont, Chantal Heudebert, Denis Viel, Yves Lauvaux, Véronique Rault, Ronald Curchod, Bruno Wagner.

Anexo III

Tablas de las traducciones de los textos de Tadeusz Kantor al español

3.1. Textos teóricos de Kantor publicados en revistas y catálogos

Nota: En las tablas abajo se recogen todos los ensayos, tal y como aparecen en las revistas y catálogos. Los textos que van precedido con un asterisco (*) son las subdivisiones de los apartados, que se han desglosado porque se trata fragmentos distinguidos por Kantor con sus propios títulos como portadores de ideas independientes e importantes.

Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral, nº 132, mayo 1971

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
La recuperación del arte	Kantor, 1971b: 22-23	Kantor, 2005a: 384-385
Qué es el conjunto Cricot 2	Kantor, 1971e: 23	Kantor, 2005a: 132; 160-161
Pre-existencia escénica	Kantor, 1971d: 24	Kantor, 2005a: 391
Método del arte de ser actor	Kantor, 1971c: 24	Kantor, 2005a: 389-390
La condición del actor	Kantor, 1971a: 25	Kantor, 2005a: 386-388

Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral, nº 189, julio-octubre, 1981

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
¿Qué es el conjunto CRICOT 2?	Kantor, 1981a: 4-5	Kantor, 2005a: 132-133
<i>El Teatro de la Muerte. 1975</i>	Kantor, 1981c: 12-17	Kantor, 2005b: 13-22

<i>Wielopole, Wielopole.</i> 1980	Kantor, 1981e: 19-30	n/a
*Ilusión y repetición	Kantor, 1981e: 19-21	Kantor, 2005b: 339-342
*Espiritualismo	Kantor, 1981e: 21-22	Kantor, 2005b: 350
*Espiritualismo y espiritualización	Kantor, 1981e: 22	Kantor, 2005b: 350-351
*La habitación	Kantor, 1981e: 22-23	Kantor, 2005b: 207-208
*Agencia para empleo de los queridos difuntos	Kantor, 1981e: 23-24	Kantor, 2005b: 209
*El Ejército. Los Soldados – Los Individuos Militares	Kantor, 1981e: 24-26	Kantor, 2005b: 352-353
*Ejército	Kantor, 1981e: 26	Kantor, 2005b: 354
*El Ejército	Kantor, 1981e: 27-28	Kantor, 2005b: 271-272
*Fotografía de Reclutas	Kantor, 1981e: 28	Kantor, 2005b: 218-216
*La Memoria del Niño	Kantor, 1981e: 28-29	Kantor, 2005b: 359-360
*Al otro lado de la Ilusión, o la Carpa de Circo	Kantor, 1981e: 30	Kantor, 2005b: 373
*Regreso de la Carpa de Circo	Kantor, 1981e: 30	Kantor, 2005b: 373-374

Pipirijaina. Revista de teatro, nº 19-20, octubre 1981

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
Cricot 2, 1955-81. Itinerario de una vanguardia radical	Kantor, 1981b: 12-17	n/a
*El lugar del teatro	Kantor, 1981b: 15	Kantor, 2005b: 426
*Un objeto	Kantor, 1981b: 15	Kantor, 2005a: 127
*El Teatro Informal	Kantor, 1981b: 15-16	Kantor, 2005a: 189
*El objeto se vuelve pobre	Kantor, 1981b: 16	Kantor, 2005a: 128
*El Teatro Cero	Kantor, 1981b: 16	Kantor, 2005a: 131
*El Teatro Imposible	Kantor, 1981b: 17	Kantor, 2005a: 553-554

*[La penúltima etapa del TEATRO CRICOT 2 es, en 1975, EL TEATRO DE LA MUERTE]	Kantor, 1981b: 17	Kantor, 2005b: 17-18
Tadeusz Kantor escribe sobre <i>Wielopole, Wielopole</i>	Kantor, 1981d: 18-23	n/a
*Ilusión y repertorio	Kantor, 1981d: 19-21	Kantor, 2005b: 339-342
*Espiritualismo	Kantor, 1981d: 21	Kantor, 2005b: 350
*El ejército, el soldado – el individuo militar	Kantor, 1981d: 21-22	Kantor, 2005b: 352-353
*El ejército	Kantor, 1981d: 22	Kantor, 2005b: 271
*La memoria del niño	Kantor, 1981d: 22-23	Kantor, 2005b: 359-360
*Regreso a la Carpa de Circo	Kantor, 1981d: 23	Kantor, 2005b: 373-374
Wielopole, Wielopole	Kantor, 1981f: 24-72	n/a
*Ficha	Kantor, 1981f: 26	Kantor, 2005b: 200
*I Acto: La boda	Kantor, 1981f: 28-42	Kantor, 2005b: 206-223
*II Acto: Insulto	Kantor, 1981f: 42-51	Kantor, 2005b: 223-238
*III Acto: Crucifixión	Kantor, 1981f: 52-61	Kantor, 2005b: 238-251
*IV Acto: Adas se marcha al frente	Kantor, 1981f: 62-66	Kantor, 2005b: 251-258
*V Acto: La última cena	Kantor, 1981f: 66-72	Kantor, 2005b: 258-267

Pipirijaina. Revista de teatro, n° 25, abril 1983

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
<i>El Teatro de la Muerte</i>	Kantor, 1983d: 61-68	Kantor, 2005b: 13-22
<i>La clase muerta. Índice</i>	Kantor, 1983e: 69-71	Kantor, 2005b: 37-38; 40-41
Un aula de escuela	Kantor, 1983h: 72	Kantor, 2005b: 31
La gran entrada de los actores	Kantor, 1983f: 72	Kantor, 2005b: 31

Los personajes de <i>La clase muerta</i>	Kantor, 1983g: 74-77	Kantor, 2005b: 33-35
Advertencias	Kantor, 1983b: 78	Kantor, 2005b: 32

Los Cuadernos del Norte, Año IV, n° 19, mayo-junio 1983

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
1944: Ulises	Kantor, 1983a: 90-92	Kantor, 2005a: 83
El Pequeño Manifiesto 1978	Kantor, 1983c: 92-93	Kantor, 2005b: 23

El Público. Cuadernos, n° 11, febrero 1986

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
Escritos de Tadeusz Kantor. <i>¡Que revienten los artistas!</i>	Kantor, 1986a: 40-54	
*[Instinto, intuición, inconsciente...]	Kantor, 1986a: 40	Kantor, 2005c: 9-10
*[En lo que atañe al inquietante título...]	Kantor, 1986a: 40-42	Kantor, 2005c: 10-12
*La prisión	Kantor, 1986a: 42-44	Kantor, 2005c: 12-15
*El hallazgo del personaje	Kantor, 1986a: 44-46	Kantor, 2005c: 15
*“YO”	Kantor, 1986a: 46-47	Kantor, 2005c: 19-20
*El reflejo	Kantor, 1986a: 47-48	Kantor, 2005c: 16
*El tránsito, nada respetable, desde el más allá al mundo de los vivos	Kantor, 1986a: 48-49	Kantor, 2005b: 386-387
*La esencia del teatro	Kantor, 1986a: 50	Kantor, 2005b: 387
*La vida – realidad del grado inferior	Kantor, 1986a: 50	Kantor, 2005b: 387-388
*La realidad – médium. El	Kantor, 1986a: 50-51	Kantor, 2005b: 389

contenido maravilloso de lo real		
*Otra definición del teatro	Kantor, 1986a: 51	Kantor, 2005b: 391
*Los clichés de la memoria	Kantor, 1986a: 51-52	Kantor, 2005c: 29-30
*La barraca de feria	Kantor, 1986a: 53	Kantor, 2005c: 31-32
*El médico Asklepios	Kantor, 1986a: 53	Kantor, 2005c: 33-34
*Los personajes	Kantor, 1986a: 54	Kantor, 2005c: 35-37

Tadeusz Kantor. La escena de la memoria (catálogo de exposición)

Skipp, Tom (coord.) (1997b). *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria* (catálogo de exposición). Fundación Arte y Tecnología / Fundació Caixa de Catalunya, Madrid-Barcelona. Traducciones del polaco: Fernando Presa González y Agnieszka Matyjaszczyk Grenda; traducción de los textos de Kantor: Encarna Castejón. Madrid: T. F. Artes Gráficas, S.A.

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
La memoria como proceso de creación	Kantor, 1997a; En: Skipp, 1997b: 19-25	Kantor, 2005c: 143-147
El regreso	Kantor, 1997b; En: Skipp, 1997b: 140-159	Kantor, 2005c: 139-140
Sobre Maurizio Buscarino	Kantor, 1997c; En: Skipp, 1997b: 162-163	Kantor y Buscarino, 1981: 5-7

Tadeusz Kantor. La clase muerta (catálogo de exposición)

Tejeda, Isabel y Musiał, Grzegorz (2002). *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (catálogo de exposición). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Junta de Castilla y León / MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Traducción del polaco al inglés: Małgorzata Talikowska Musiał; traducción del polaco al castellano: Pilar Palmira Gil Cánovas; traducción del castellano al inglés: Big-Ben; traducción del

castellano al valenciano: Secretariat de Promoció del Valencià dell'Universitat de Alacant. Murcia: Artes Gráficas Novograf, S.A.

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
Teatro de la muerte	Kantor, 2002d; En: Tejada y Musiał, 2002: 1-15	Kantor, 2005b: 13-22
Pequeño Manifiesto	Kantor, 2002c; En: Tejada y Musiał, 2002: 16-17	Kantor, 2005b: 23
<i>La clase muerta.</i> Sesión dramática de Tadeusz Kantor. Segunda versión. Grupo teatral Cricot 2	Kantor, 2002b; En: Tejada y Musiał, 2002: 18-23	Kantor, 2005b: 39-42
La clase de escuela. Obra cerrada	Kantor, 2002a; En: Tejada y Musiał, 2002: 24-31	Kantor, 2005c: 439-440

3.2. Tadeusz Kantor (1984) *El Teatro de la Muerte*

Nota: En las tablas abajo se recogen todos los ensayos de la publicación, tal y como aparecen en el índice del libro. Los textos que van precedido con un asterisco (*) son las subdivisiones de los apartados, que se han desglosado porque se trata fragmentos distinguidos por Kantor con sus propios títulos como portadores de ideas independientes e importantes.

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
TEATRO INDEPENDIENTE (1942-1944)	Kantor, 1984: 13-26	
1. Credo	Kantor, 1984: 13	Kantor, 2005a: 57
2. Donde se crea el drama	Kantor, 1984: 13-14	Kantor, 2005a: 57
3. Acción	Kantor, 1984: 14	Kantor, 2005a: 58
4. El papel embotador del teatro	Kantor, 1984: 14	Kantor, 2005a: 64-65

5. Concretismo	Kantor, 1984: 15	Kantor, 2005a: 65
6. La exterioridad o el realismo exterior	Kantor, 1984: 15-16	Kantor, 2005a: 65
7. Notas al margen de los ensayos del <i>Regreso de Ulises</i>	Kantor, 1984: 16	Kantor, 2005a: 66
8. La ilusión y la realidad concreta	Kantor, 1984: 17-18	Kantor, 2005a: 58-59
9. El trabajo de los actores	Kantor, 1984: 18-19	Kantor, 2005a: 58-59
10. Deformación de la acción	Kantor, 1984: 19	Kantor, 2005a: 59-60
11. Crecimiento y refuerzo de la ilusión	Kantor, 1984: 19	Kantor, 2005a: 60
12. Ilusión y realidad	Kantor, 1984: 19	Kantor, 2005a: 66
13. Comunicación interior del espectador con el escenario	Kantor, 1984: 20	Kantor, 2005a: 60
14. Las dos realidades	Kantor, 1984: 20-21	Kantor, 2005a: 60
15. Abstracción, estilización, naturalismo	Kantor, 1984: 21-22	Kantor, 2005a: 66-67
16. Los pretendidos decorados	Kantor, 1984: 22	Kantor, 2005a: 61
17. Pathos (nota al margen del <i>Regreso de Ulises</i>)	Kantor, 1984: 22-23	Kantor, 2005a: 61
18. <i>El regreso de Ulises</i> - I	Kantor, 1984: 23-24	Kantor, 2005a: 61-62
19. <i>El regreso de Ulises</i> - II, 1944	Kantor, 1984: 24	Kantor, 2005a: 62
20. <i>El regreso de Ulises</i> - III	Kantor, 1984: 24-25	Kantor, 2005a: 62
21. Resumen	Kantor, 1984: 25-26	Kantor, 2005a: 67-68

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
EL TEATRO CRICOT 2	Kantor, 1984: 29-41	
Nacimiento del Teatro Cricot 2	Kantor, 1984: 29-31	Kantor, 2005a: 132-133
Guión: <i>El Pulpo</i> de S. I. Witkiewicz	Kantor, 1984: 31-41	Kantor, 2005a: 136-142
*Situación en 1955	Kantor, 1984: 31-32	Kantor, 2005a: 136

*1956 - Teatro autónomo	Kantor, 1984: 32	Kantor, 2005a: 136
*Imitaciones y plagios	Kantor, 1984: 32-33	Kantor, 2005a: 137
*Una seudovanguardia oficial	Kantor, 1984: 33-35	Kantor, 2005a: 137-139
*Indicaciones y explicaciones del autor	Kantor, 1984: 35-37	Kantor, 2005a: 139-140
*Técnica surrealista en “trompe l’œil”	Kantor, 1984: 37-38	Kantor, 2005a: 140
*Juego del disfraz (improvisaciones)	Kantor, 1984: 38-41	Kantor, 2005a: 141-142

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
EL TEATRO INFORMAL	Kantor, 1984: 43-54	
Ensayo: “El teatro informal”	Kantor, 1984: 43-45	Kantor, 2005a: 189-191
Guión: <i>En la pequeña finca</i> de S. I. Witkiewicz	Kantor, 1984: 47-54	Kantor, 2005a: 196-203

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
COMPLEXES THEATER	Kantor, 1984: 57-59	
Prefacio-manifiesto en el programa del espectáculo <i>Der Schrank</i> (El Armario) en el Theater der Stadt, Baden-Baden, 1966	Kantor, 1984: 57-59	Kantor, 2005a: 213-215

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
LOS EMBALAJES	Kantor, 1984: 61-75	
Embalajes: manifiesto	Kantor, 1984: 61-65	Kantor, 2005a: 300-304
El primer embalaje	Kantor, 1984: 66	Kantor, 2005a: 295
La idea del embalaje	Kantor, 1984: 66-75	
1. Del collage al embalaje	Kantor, 1984: 66-69	Kantor, 2005a: 305-307

2. Sobres – paquetes	Kantor, 1984: 69-70	Kantor, 2005a: 310
3. Idea de una exposición en el correo	Kantor, 1984: 70-71	Kantor, 2005a: 311
*El correo	Kantor, 1984: 70-71	Kantor, 2005a: 312
4. Vestuario – embalaje	Kantor, 1984: 71-73	Kantor, 2005a: 315-316
5. Embalaje humano	Kantor, 1984: 73	Kantor, 2005a: 317
6. Del embalaje a la idea del viaje	Kantor, 1984: 73-74	Kantor, 2005a: 318
7. Paraguas	Kantor, 1984: 74-75	Kantor, 2005a: 313-314

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
EL TEATRO CERO	Kantor, 1984: 77-127	
Hacia el cero	Kantor, 1984: 77-79	Kantor, 2005a: 225-226
Manifiesto del “Teatro Cero”	Kantor, 1984: 80-91	Kantor, 2005a: 233-243
Guión: <i>El loco y la monja</i> de S. I. Witkiewicz. Fragmento	Kantor, 1984: 93-105	Kantor, 2005a: 256-268
Descripción de la acción: <i>El loco y la monja</i>	Kantor, 1984: 107-113	Kantor, 2005a: 284-291
Ensayos sobre el Teatro cero:	Kantor, 1984: 115-127	
1. El Teatro cero	Kantor, 1984: 115-118	Kantor, 2005a: 244-247
2. La no-representación	Kantor, 1984: 118-119	Kantor, 2005a: 249
3. Notas sobre el teatro cero	Kantor, 1984: 119-121	Kantor, 2005a: 247-248
4. Antiactividad	Kantor, 1984: 121-122	Kantor, 2005a: 249-250
5. Representación “en sordina”	Kantor, 1984: 122-123	Kantor, 2005a: 251
6. Desaparición	Kantor, 1984: 123-124	Kantor, 2005a: 251-252
7. Absorción de la expresión	Kantor, 1984: 124	Kantor, 2005a: 252
8. Vegetación. Economía de gestos y emociones	Kantor, 1984: 124-125	Kantor, 2005a: 252-253
9. Automatismo	Kantor, 1984: 125	Kantor, 2005a: 254

10. Situaciones molestas	Kantor, 1984: 125	Kantor, 2005a: 254
11. Reducción a cero de los valores de significación y contenido	Kantor, 1984: 125-126	Kantor, 2005a: 253
12. Eliminación por medio del uso de la fuerza	Kantor, 1984: 126	Kantor, 2005a: 253
13. La representación bajo compulsión	Kantor, 1984: 126-127	Kantor, 2005a: 254-255
14. Embalaje	Kantor, 1984: 127	Kantor, 2005a: 255

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
EN LAS FRONTERAS DE LA PINTURA Y EL TEATRO	Kantor, 1984: 129-170	
Contra la forma (Ensayos):	Kantor, 1984: 129-135	
1. Crisis de la forma	Kantor, 1984: 129-130	Kantor, 2005a: 482
2. Observaciones generales	Kantor, 1984: 130-131	Kantor, 2005a: 483-484
3. Evolución	Kantor, 1984: 131-132	Kantor, 2005a: 484-485
4. Objeto e imagen	Kantor, 1984: 132-134	Kantor, 2005a: 485-486
5. Happening	Kantor, 1984: 134-135	Kantor, 2005a: 487
6. Informal	Kantor, 1984: 135	Kantor, 2005a: 487-488
Antiexposición	Kantor, 1984: 136-138	Kantor, 2005a: 227-232
Happening cricotaje (guion)	Kantor, 1984: 139-145	Kantor, 2005a: 332-338
Happening <i>Gran embalaje</i> (guion)	Kantor, 1984: 146-155	Kantor, 2005a: 341-349
*Happening <i>Gran embalaje</i> . Desarrollo de la acción	Kantor, 1984: 156-158	(no ha entrado en la versión definitiva en polaco)
<i>La Carta</i> . Happening cricotaje	Kantor, 1984: 159-162	Kantor, 2005a: 351-355
<i>Happening panorámico del mar</i> (guion)	Kantor, 1984: 163-170	Kantor, 2005a: 361-370
*Concierto marino	Kantor, 1984: 163-164	Kantor, 2005a: 361-363
*La balsa de la Medusa	Kantor, 1984: 164-168	Kantor, 2005a: 364-368

*Agricultura en la arena	Kantor, 1984: 169	Kantor, 2005a: 369-370
*Embarnamiento erótico	Kantor, 1984: 169-170	Kantor, 2005a: 368-369

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
EL TEATRO HAPPENING	Kantor, 1984: 171-182	
Método del arte de ser actor	Kantor, 1984: 171-173	Kantor, 2005a: 389-390
La condición del actor	Kantor, 1984: 174-176	Kantor, 2005a: 386-388
Preexistencia escénica	Kantor, 1984: 177	Kantor, 2005a: 391
A propósito de <i>La gallina de agua</i>	Kantor, 1984: 178-182	Kantor, 2005a: 384-385

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
EL TEATRO “i”	Kantor, 1984: 183-197	
Explicaciones	Kantor, 1984: 183-190	Kantor, 2005a: 428-434
*El armario	Kantor, 1984: 183-184	Kantor, 2005a: 428-429
*Las bolsas	Kantor, 1984: 184	Kantor, 2005a: 429
*Teatro informal	Kantor, 1984: 184-185	Kantor, 2005a: 429-430
*Puesta en escena en Bled	Kantor, 1984: 185	Kantor, 2005a: 430
*Ilusión	Kantor, 1984: 185-186	Kantor, 2005a: 430
*Renunciamento al escenario	Kantor, 1984: 186	Kantor, 2005a: 430-431
*La elección	Kantor, 1984: 187	Kantor, 2005a: 431-432
*Empleo de una ilusión formada	Kantor, 1984: 187-188	Kantor, 2005a: 432-433
*Significación de la nueva composición	Kantor, 1984: 189	Kantor, 2005a: 433
*Nuevo componente	Kantor, 1984: 189-190	Kantor, 2005a: 433-434
Los guiones teatrales:	Kantor, 1984: 191-197	

1. (...)	Kantor, 1984: 191	
2. La habitación	Kantor, 1984: 191-192	Kantor, 2005a: 436-437
3. Casino	Kantor, 1984: 193-195	Kantor, 2005a: 438-440
4. Las montañas	Kantor, 1984: 196-197	Kantor, 2005a: 441-442
*5. (...)	Kantor, 1984: 197	

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
DE LO REAL E INVISIBLE	Kantor, 1984: 199-213	
Historia de la silla	Kantor, 1984: 199-206	Kantor, 2005a: 460-464
*Asalto	Kantor, 1984: 205-206	Kantor, 2005a: 466-467
Manifiesto 1970	Kantor, 1984: 207-213	Kantor, 2005a: 453-459

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
SOBRE LA OBRA DE MARIA STANGRET	Kantor, 1984: 215-218	
Ensayo de Wieslaw Borowski: "La obra de Maria Stangret, colaboradora y actriz de Cricot 2"	Kantor, 1984: 215-218	(no pertenece a los escritos de Kantor)

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
TEATRO CRICOT 2	Kantor, 1984: 219-225	
La estructura y el conjunto del Teatro Cricot 2	Kantor, 1984: 219-225	Kantor, 2005a: 159-163
*Los comienzos del teatro	Kantor, 1984: 219-220	Kantor, 2005a: 159
*La estructura del teatro	Kantor, 1984: 220-222	Kantor, 2005a: 159-161
*El elenco	Kantor, 1984: 222-225	Kantor, 2005a: 161-163

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
EL TEATRO IMPOSIBLE	Kantor, 1984: 227-237	(<i>vide</i> Pleśniarowicz, 2005b: 589)

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
EL TEATRO DE LA MUERTE	Kantor, 1984: 239-272	
Ensayo: El teatro de la muerte	Kantor, 1984: 239-251	Kantor, 2005b: 13-22
<i>La clase muerta</i> (Índice)	Kantor, 1984: 252-254	Kantor, 2005b: 37-38; 40-41
*Una sala de clase	Kantor, 1984: 255	Kantor, 2005b: 31
* <i>Dramatis personae</i> de la “Clase muerta”	Kantor, 1984: 256-259	Kantor, 2005b: 33-35
*Advertencias	Kantor, 1984: 259-261	Kantor, 2005b: 32
Una clase muerta de T. Kantor o el Nuevo Tratamiento de los maniqués en el Teatro Cricot 2 de Cracovia. Entrevista de Krzysztof Miklaszewski con T. Kantor	Kantor, 1984: 262-272	(<i>vide</i> Miklaszewski, 1992: 36-41)

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión definitiva en polaco
DOS ENTREVISTAS SOBRE “WIELOPOLE, WIELOPOLE”	Kantor, 1984: 273-281	(procedentes del <i>Diario de Caracas</i> y por ello únicas en la publicación de Ediciones de la Flor)
1. “Para mí no hay otro teatro que el mío”	Kantor, 1984: 275-279	
2. “El artista debe ser capaz de traicionarse”	Kantor, 1984: 280-281	

3.3. Tadeusz Kantor (2010) *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*

Nota: En las tablas abajo se recogen todos los ensayos de la publicación, tal y como aparecen en el índice del libro. Los textos que van precedido con un asterisco (*) son las subdivisiones de los apartados, que se han desglosado porque se trata fragmentos distinguidos por Kantor con sus propios títulos como portadores de ideas independientes e importantes.

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión original
Teatro independiente. Ensayos teóricos	Kantor, 2010b: 13-34	
*Credo	Kantor, 2010b: 15	Kantor, 2005a: 57
*Allí donde nace el drama	Kantor, 2010b: 15-16	Kantor, 2005a: 57
*Acción	Kantor, 2010b: 16	Kantor, 2005a: 58
*Ilusión y realidad palpable	Kantor, 2010b: 16-18	Kantor, 2005a: 58-59
*La interpretación de actores (en <i>Balladyna</i>)	Kantor, 2010b: 18-19	Kantor, 2005a: 59-60
*Deformación de la acción	Kantor, 2010b: 19	Kantor, 2005a: 60
*Vínculo interior del espectador con el escenario	Kantor, 2010b: 19-20	Kantor, 2005a: 60
*Dos realidades	Kantor, 2010b: 20	Kantor, 2005a: 60
*Lo que conocemos como decorado	Kantor, 2010b: 20	Kantor, 2005a: 61
*Afectación	Kantor, 2010b: 21	Kantor, 2005a: 61
* <i>El retorno de Ulises</i> (I). Reflexiones	Kantor, 2010b: 21-22	Kantor, 2005a: 61-62
* <i>El retorno de Ulises</i> (II)	Kantor, 2010b: 22	Kantor, 2005a: 62
* <i>El retorno de Ulises</i> (III)	Kantor, 2010b: 22-23	Kantor, 2005a: 62
*Primera variante de la escenificación	Kantor, 2010b: 23-24	Kantor, 2005a: 63
*Tercera variante de la escenificación	Kantor, 2010b: 24-25	Kantor, 2005a: 63-64
*Ítaca	Kantor, 2010b: 25	Kantor, 2005a: 64

*Ulises	Kantor, 2010b: 25-26	Kantor, 2005a: 64
*El papel insensibilizador del teatro	Kantor, 2010b: 26	Kantor, 2005a: 64-65
*Lo palpable	Kantor, 2010b: 26-27	Kantor, 2005a: 65
*Lo exterior, es decir, el realismo exterior	Kantor, 2010b: 27	Kantor, 2005a: 65
*A raíz de los ensayos de <i>El retorno de Ulises</i>	Kantor, 2010b: 27-28	Kantor, 2005a: 66
*Ilusión y realidad	Kantor, 2010b: 28	Kantor, 2005a: 66
*Abstracción, estilización, naturalismo	Kantor, 2010b: 29-30	Kantor, 2005a: 66-67
* <i>Résumé</i>	Kantor, 2010b: 30-32	Kantor, 2005a: 67-68
*Anotaciones al guion de <i>Balladyna</i>	Kantor, 2010b: 32	Kantor, 2005a: 69
*Coro	Kantor, 2010b: 32-33	Kantor, 2005a: 69
*Segunda variante de la escenificación	Kantor, 2010b: 33-34	Kantor, 2005a: 69-70

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión original
Teatro informal	Kantor, 2010b: 35-48	
!!!!!!Es posible el regreso de Orfeo!!!!!!	Kantor, 2010b: 37	Kantor, 2005a: 181
Informal. Consignas. Definiciones	Kantor, 2010b: 39-44	
*Teatro informal. Fase de desarrollo del teatro Cricot 2, 1960, 1961, 1962	Kantor, 2010b: 39-41	Kantor, 2005a: 182-184
*Formas de tratar la materia. Manipulaciones de la materia	Kantor, 2010b: 41-42	Kantor, 2005a: 184
*Diferentes tipos de materia	Kantor, 2010b: 42	Kantor, 2005a: 184-185
*Materiales y objetos a punto de pasar al estado de materia	Kantor, 2010b: 42-43	Kantor, 2005a: 185
*Estados emocionales	Kantor, 2010b: 43	Kantor, 2005a: 185-186

(patológicos)		
*Costumbres, comportamientos	Kantor, 2010b: 44	Kantor, 2005a: 186
*Teatro informal. 1961	Kantor, 2010b: 45-48	Kantor, 2005a: 189-191

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión original
Teatro cero	Kantor, 2010b: 49-79	
Teatro autónomo. [Manifiesto del teatro cero]	Kantor, 2010b: 51-64	Kantor, 2005a: 233-243
Teatro cero	Kantor, 2010b: 65-79	
*Notas al teatro cero	Kantor, 2010b: 69-70	Kantor, 2005a: 247-248
*La nointerpretación	Kantor, 2010b: 70-72	Kantor, 2005a: 248-249
*La antiactividad	Kantor, 2010b: 72-74	Kantor, 2005a: 249-251
*La interpretación «a hurtadillas»	Kantor, 2010b: 74-75	Kantor, 2005a: 251
*El borrado	Kantor, 2010b: 75-76	Kantor, 2005a: 251-252
*El engullimiento de la expresión	Kantor, 2010b: 76	Kantor, 2005a: 252
*Estado vegetativo. Economía de gestos y emociones	Kantor, 2010b: 76-77	Kantor, 2005a: 252-253
*Reducción a cero de los valores de significación	Kantor, 2010b: 77	Kantor, 2005a: 253
*Eliminación por el uso de la fuerza	Kantor, 2010b: 77	Kantor, 2005a: 253
*Situaciones molestas	Kantor, 2010b: 77-78	Kantor, 2005a: 254
*Automatismo	Kantor, 2010b: 78	Kantor, 2005a: 254
*La interpretación forzosa	Kantor, 2010b: 78-79	Kantor, 2005a: 254-255
*Embalaje	Kantor, 2010b: 79	Kantor, 2005a: 255

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión original
Teatro imposible	Kantor, 2010b: 81-119	

Manifiesto 1970	Kantor, 2010b: 83-91	Kantor, 2005a: 453-459
Teatro imposible	Kantor, 2010b: 93-119	
*Nota al margen	Kantor, 2010b: 93-95	Kantor, 2005a: 540-541
*Procedimientos pseudovanguardistas del teatro profesional	Kantor, 2010b: 95-97	Kantor, 2005a: 541-542
*Ideas actuales en el arte	Kantor, 2010b: 97-98	Kantor, 2005a: 543
*Manejo total de la realidad	Kantor, 2010b: 98-99	Kantor, 2005a: 543-544
*No «obra de arte», producto de un proceso creativo, sino el proceso en sí	Kantor, 2010b: 99-100	Kantor, 2005a: 544-545
*Definición de «proceso»	Kantor, 2010b: 100-102	Kantor, 2005a: 545-546
*Manipulaciones del concepto de «obra»	Kantor, 2010b: 102-103	Kantor, 2005a: 546-547
*Lo real	Kantor, 2010b: 103-104	Kantor, 2005a: 547-548
*Anexión de lo real	Kantor, 2010b: 105-106	Kantor, 2005a: 548-549
*Contradicciones entre lo real y el concepto de «representación»	Kantor, 2010b: 106-108	Kantor, 2005a: 550-551
*El manejo de lo real: <i>happening</i>	Kantor, 2010b: 108-109	Kantor, 2005a: 551
*El nuevo actor	Kantor, 2010b: 109	Kantor, 2005a: 552
*En contra de la expresión	Kantor, 2010b: 109-110	Kantor, 2005a: 552
*Cuestionamiento del lugar «artístico»	Kantor, 2010b: 110-111	Kantor, 2005a: 553
*Del <i>happening</i> a «lo imposible»	Kantor, 2010b: 111-112	Kantor, 2005a: 553-554
*La interpretación	Kantor, 2010b: 112-113	Kantor, 2005a: 554-555
*Actores que se representan sólo a sí mismos	Kantor, 2010b: 113-117	Kantor, 2005a: 555-558
*El guardarropa	Kantor, 2010b: 117-119	Kantor, 2005a: 558-560

Título del texto	Paginación en la	Paginación en la
------------------	------------------	------------------

	traducción	versión original
Teatro de la muerte	Kantor, 2010b: 121-148	
Teatro de la muerte	Kantor, 2010b: 123-137	Kantor, 2005b: 13-22
Pequeño manifiesto	Kantor, 2010b: 139-140	Kantor, 2005b: 23
La clase de la escuela	Kantor, 2010b: 141-148	Kantor, 2005b: 24-28

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión original
El lugar teatral	Kantor, 2010b: 149-212	Kantor, 2005b: 363-406
*De la reflexión sobre la forma y función del teatro al espectáculo y no al revés	Kantor, 2010b: 151	Kantor, 2005b: 363
*Peripecias con «Ulises». La primera etapa: escenario de caja	Kantor, 2010b: 151-153	Kantor, 2005b: 363-364
*Continuación de mis vicisitudes con «Ulises». En una habitación vacía. Formas simbólicas	Kantor, 2010b: 153-157	Kantor, 2005b: 364-367
*Sillas de cocina. En lugar de una falsa antigüedad	Kantor, 2010b: 157-159	Kantor, 2005b: 367-368
*La última etapa de viaje de Ulises: teatro, año 1944	Kantor, 2010b: 159-160	Kantor, 2005b: 369
*El drama-la obra literaria como el inicio de todo	Kantor, 2010b: 160-161	Kantor, 2005b: 369-370
*La ficción del drama tiene su continuación en la vida. Un epílogo desconocido	Kantor, 2010b: 161-162	Kantor, 2005b: 370-371
*El nuevo lugar teatral. Allí donde nace la ficción	Kantor, 2010b: 162	Kantor, 2005b: 371
*Gran digresión. Rectificación y explicaciones	Kantor, 2010b: 163	Kantor, 2005b: 371
*Continuación de la digresión. La ilusión del escenario y su <i>Ur-materie</i>	Kantor, 2010b: 163-164	Kantor, 2005b: 371-372
*Asalto al «palacio de	Kantor, 2010b: 164	Kantor, 2005b: 372

invierno» de la ilusión		
*Al otro lado de la ilusión, es decir, una barraca de feria, el simbolismo	Kantor, 2010b: 165	Kantor, 2005b: 373
*Retorno a la barraca de feria	Kantor, 2010b: 166	Kantor, 2005b: 373-374
*El constructivismo una vez más, su utopía y escolástica	Kantor, 2010b: 166-167	Kantor, 2005b: 374
*Abolición de la división entre el escenario y el público	Kantor, 2010b: 167-168	Kantor, 2005b: 374-375
*El cambio materialista desvela inesperadamente sus aspectos metafísicos	Kantor, 2010b: 168-169	Kantor, 2005b: 375
*Cuando el telón ni baja ni sube, es decir, problemas con la ilusión y ficción	Kantor, 2010b: 169-172	Kantor, 2005b: 375-377
*La crítica del constructivismo y mis ajustes de cuentas con la ilusión y ficción	Kantor, 2010b: 172-173	Kantor, 2005b: 377-378
*Mi desdén por el «sagrado» espectáculo	Kantor, 2010b: 173-174	Kantor, 2005b: 378-379
*Pequeña digresión	Kantor, 2010b: 174	Kantor, 2005b: 379
*Para que la ficción del drama «penetre» la vida	Kantor, 2010b: 175-176	Kantor, 2005b: 379-380
*Cuestionamiento del lugar artístico. El lugar del teatro en la realidad de la vida	Kantor, 2010b: 176-177	Kantor, 2005b: 380-381
*Escandaloso choque entre la ficción del drama y del lugar	Kantor, 2010b: 177-178	Kantor, 2005b: 381
*Descripción de lugares de 1944 hasta hoy	Kantor, 2010b: 178-182	Kantor, 2005b: 381-383
*El guardarropa	Kantor, 2010b: 182-184	Kantor, 2005b: 384-386
*El deshonoroso paso del mundo de los muertos al mundo de los vivos. Ficción y realidad	Kantor, 2010b: 184-186	Kantor, 2005b: 386-387
*El significado fundamental del teatro	Kantor, 2010b: 186-187	Kantor, 2005b: 387
*Vida: la realidad del más	Kantor, 2010b: 187-188	Kantor, 2005b: 387-388

ínfimo rango		
*Ítaca del año 1944	Kantor, 2010b: 188-189	Kantor, 2005b: 388-389
*Realidad-médium. Lo milagroso de la realidad	Kantor, 2010b: 189-190	Kantor, 2005b: 389
*La realidad del lugar	Kantor, 2010b: 190-191	Kantor, 2005b: 390
*De nuevo una definición de teatro	Kantor, 2010b: 191-192	Kantor, 2005b: 391
*El esquema de la actuación	Kantor, 2010b: 192-193	Kantor, 2005b: 391
*El drama-ficción es el mundo de los muertos	Kantor, 2010b: 193	Kantor, 2005b: 391-392
*Rechazo del método de «representar»	Kantor, 2010b: 194	Kantor, 2005b: 392
*Trabajo dentro de la materia de la vida	Kantor, 2010b: 194	Kantor, 2005b: 392
*Cuestionamiento del lugar artístico. El lugar real	Kantor, 2010b: 194-195	Kantor, 2005b: 393
*Características del lugar real	Kantor, 2010b: 195	Kantor, 2005b: 393
*La partitura del lugar teatral	Kantor, 2010b: 195	Kantor, 2005b: 393
*El paso del «otro mundo» al mundo de «aquí»	Kantor, 2010b: 195-198	Kantor, 2005b: 393-395
*Crisis del lugar real	Kantor, 2010b: 198-200	Kantor, 2005b: 395-396
*El desarrollo posterior: el objeto	Kantor, 2010b: 200-201	Kantor, 2005b: 396-397
*La «vida» del objeto como materia del espectáculo	Kantor, 2010b: 201	Kantor, 2005b: 397
*Drama: el mundo de ficción y su lugar en el bio-objeto	Kantor, 2010b: 201-202	Kantor, 2005b: 397-398
*Lo que conocemos como desarrollo en el arte y su cronología	Kantor, 2010b: 202-205	Kantor, 2005b: 398-404
*Armario	Kantor, 2010b: 205-208	Kantor, 2005b: 400-402
*Pupitres en <i>La clase muerta</i>	Kantor, 2010b: 208-209	Kantor, 2005b: 404
*Habitación. ¡Quizá una etapa nueva!	Kantor, 2010b: 209-212	Kantor, 2005b: 404-406

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión original
Lecciones milanesas	Kantor, 2010b: 213-299	Kantor, 2005c: 43-95
Lección primera	Kantor, 2010b: 215-221	Kantor, 2005c: 43-47
Lección segunda	Kantor, 2010b: 223-225	Kantor, 2005c: 47-49
Lección tercera	Kantor, 2010b: 227-231	Kantor, 2005c: 49-52
Lección cuarta	Kantor, 2010b: 233-237	Kantor, 2005c: 52-55
Lección quinta	Kantor, 2010b: 239-241	Kantor, 2005c: 55-57
Lección sexta	Kantor, 2010b: 243-256	Kantor, 2005c: 57-65
Lección séptima	Kantor, 2010b: 257-266	Kantor, 2005c: 65-72
Lección octava, novena, décima y undécima	Kantor, 2010b: 267-270	Kantor, 2005c: 72-74
Lección duodécima: antes del fin del siglo XX	Kantor, 2010b: 271-299	Kantor, 2005c: 74-95

3.4. Tadeusz Kantor (2010) *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*

Nota: En las tablas abajo se recogen todos los textos de la publicación, tal y como aparecen en el índice del libro. Los textos que van precedido con un asterisco (*) son los que aparecen en la publicación como independientes pero no se han señalado en el índice.

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión original
La clase muerta	Kantor, 2010a: 21-234	
*[Del programa de la primera versión del espectáculo de 1975]	Kantor, 2010a: 23	Kantor, 2005b: 36
Personajes de <i>La clase muerta</i>	Kantor, 2010a: 25-28	Kantor, 2005b: 33-35
La clase de la escuela	Kantor, 2010a: 29	Kantor, 2005b: 31
Advertencia	Kantor, 2010a: 31-32	Kantor, 2005b: 32
Trama de la obra de teatro de	Kantor, 2010a: 33-39	Kantor, 2005b: 42-45

S.I. Witkiewicz. <i>Tumor Mózgowicz</i>		
[Partitura] [Primera parte]	Kantor, 2010a: 41-156	Kantor, 2005b: 46-130
[Partitura] [Segunda parte]	Kantor, 2010a: 157-203	Kantor, 2005b: 130-164
[Partitura] [Tercera parte]	Kantor, 2010a: 205-234	Kantor, 2005b: 164-184

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión original
Wielopole, Wielopole	Kantor, 2010a: 235-332	
*[Del programa del espectáculo de 1980]	Kantor, 2010a: 27	Kantor, 2005b: 200
Índice de las secuencias	Kantor, 2010a: 239-244	Kantor, 2005b: 201-205
[Partitura]	Kantor, 2010a: 245-332	Kantor, 2005b: 206-267
Acto primero	Kantor, 2010a: 245-268	Kantor, 2005b: 206-223
Acto segundo	Kantor, 2010a: 269-289	Kantor, 2005b: 223-238
Acto tercero	Kantor, 2010a: 289-308	Kantor, 2005b: 238-251
Acto cuarto	Kantor, 2010a: 308-317	Kantor, 2005b: 251-258
Acto quinto	Kantor, 2010a: 318-332	Kantor, 2005b: 258-267

3.5. Krzysztof Miklaszewski (2001) *Encuentros con Tadeusz Kantor*

Título del texto	Paginación en la traducción	Paginación en la versión en polaco
Legislador y renovador de ideas revolucionarias	Miklaszewski, 2001: 35-43	Miklaszewski, 1992: 8-11
Hacia el Teatro Imposible	Miklaszewski, 2001: 44-49	Miklaszewski, 1992: 12-15
<i>El guardarropa</i> de Tadeusz Kantor	Miklaszewski, 2001: 50-70	Miklaszewski, 1992: 17-30
Comentario crítico	Miklaszewski, 2001: 71-73	Miklaszewski, 1992: 33-34
<i>La clase muerta</i> , es decir, un nuevo tratado sobre los	Miklaszewski, 2001: 74-	Miklaszewski, 1992:

maniqués	81	36-41
La sesión conmovedora	Miklaszewski, 2001: 82-85	Miklaszewski, 1992: 43-46
Con <i>La clase muerta</i> por el mundo	Miklaszewski, 2001: 86-110	Miklaszewski, 1992: 49-70
<i>Kantor is coming-Kantor extended</i> , o sea, el éxito en las Islas	Miklaszewski, 2001: 86-92	Miklaszewski, 1992: 49-53
Con los ojos de los franceses	Miklaszewski, 2001: 92-99	Miklaszewski, 1992: 54-58
En Shiráz	Miklaszewski, 2001: 99-101	Miklaszewski, 1992: 60-61
En Nueva York	Miklaszewski, 2001: 102-107	Miklaszewski, 1992: 62-65
Un triunfo más: Toga-mura y Tokio	Miklaszewski, 2001: 107-110	Miklaszewski, 1992: 67-70
En oposición a... sí mismo	Miklaszewski, 2001: 111-116	Miklaszewski, 1992: 71-74
Entre el absoluto de la forma y la revelación del sentimiento	Miklaszewski, 2001: 117-125	Miklaszewski, 1992: 76-84
En Guajanato como en... Wielopole	Miklaszewski, 2001: 126-131	Miklaszewski, 1992: no existe en la versión polaca – en cambio, hay otro capítulo 76-85
La situación, la vanguardia, la renovación, la felicidad, la verdad y los éxitos	Miklaszewski, 2001: 132-141	Miklaszewski, 1992: 86-92
<i>Cricotage</i> en Villon en el escudo	Miklaszewski, 2001: 142-149	Miklaszewski, 1992: 93-104
El teatro es, ante todo, arte	Miklaszewski, 2001: 150-162	Miklaszewski, 1992: 110-118
¡Que revienten los artistas!	Miklaszewski, 2001: 163-173	Miklaszewski, 1992: 119-128
Yo, el Maestro	Miklaszewski, 2001: 174-181	Miklaszewski, 1992: 130-134
Dieciséis minutos de ovación	Miklaszewski, 2001: 182-	Miklaszewski, 1992:

en el estreno	184	136-138
¿Ayudé o perjudiqué?	Miklaszewski, 2001: 185-190	Miklaszewski, 1992: 139-143
<i>Exegi monumentum</i> , es decir, <i>La máquina del amor y de la muerte</i>	Miklaszewski, 2001: 191-195	Miklaszewski, 1992: 144-147
Y adelante, nada...	Miklaszewski, 2001: 196-205	Miklaszewski, 1992: 152-158
Entre el amor y la muerte	Miklaszewski, 2001: 206-209	Miklaszewski, 1992: 166-168
<i>Post scriptum</i> : El teatro de Kantor sin... Kantor	Miklaszewski, 2001: 210-215	(este texto fue escrito especialmente para la edición en español, no existe en la versión original)