

En punto
Teatral
nuevos horizontes
Cochabamba - Bolivia

Publicamos:

*Comentarios de Tadeusz Kantor
sobre su obra "La Clase Muerta"*

Difundimos:

*Dos DVD cedidos por la Cricoteka de
Polonia: "La Clase Muerta", y
"Documental" sobre vida del autor.*

Kantor

BS. 8.-

octubre 2008

Fragmento de

"PEQUEÑO MANIFIESTO"

de Tadeusz

Kantor

No es verdad que el hombre moderno sea la mente triunfante sobre el miedo. ¡No lo creáis! El miedo existe. El miedo frente a la luz exterior, miedo frente al destino, frente a la muerte, miedo frente a lo desconocido, frente a la nada, frente al vacío".

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. Precisamente en *esta consciencia nace el miedo*. Permanezco de pie, en el miedo, acusado frente a vosotros, jueces severos, pero justos. Y he aquí la diferencia existente entre los dadaístas, de los que me considero su descendiente, y yo. "¡De pie! -gritaba el Gran Escarnecedor Francis Picabia- , estáis acusados".

Y esta es, hoy, mi corrección a una invitación que un día nos pareciera imponente. 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 seguro, OS lo aseguro, señoras y señores.

Teatro

Publicación del Conjunto Teatral
"Nuevos Horizontes". Cochabamba - Bolivia
Casilla 5192 - Telf.: 4452181
E-mail: nhorizontes60@yahoo.es
www.teatronuevoshorizontes.org

Sumario

- Estmulos	Pg. 2
- Santa Cruz: Encuentro con el Teatro Alemán.....	Pg. 4
- La Paz: LanzArte, Huanuni	Pg. 5
- Teatrémonosjuntos, ElAltoteatro	Pg. 6
- XVIII Encuentro N. de Teatro Popular	Pg. 7
- Perú: Huella Teatral en Tacna, Grover Pango V.....	Pg. 8
- Charla Debate N° 10 MAF II. NH	Pg. 11
- Charla Debate N° 11 MAF II. NH	Pg. 15
- Stanislavski: Centésima persona	Pg. 20
- Dialéctica del trabajo creador del actor, de Raúl Serrano.....	Pg. 21
- El Nuevo Stanislavski	Pg. 23
- Todo y Nada, Jorge Luis Borges	Pg. 37
- Prólogo y artículos del libro "Estética del Teatro del Oprimido", de Augusto Boal.....	Pg. 38
- Estética, Conocer, Conocimiento y Pensamiento Sensible. Proyecto Prometeo.....	Pg. 41
- El gran dictador, Discurso de Chaplin.	Pg. 48
- Fraternidad del C.T. Nuevos Horizontes con la Cricoteka, Cracovia, Polonia	Pg. 50
- Teatro de la Muerte, por Tadeusz Kantor.....	Pg. 52
- Pequeño Manifiesto, T.K.....	Pg. 61
- La clase muerta, sesión dramática, segunda versión Grupo Teatral Cricot 2.	Pg. 62
- La clase de escuela, T. Kantor.	Pg. 65
- Presentación "Exposición Tadeusz Kantor, "La clase muerta", en la Universidad de Alicante, España.	Pg. 70
- La trampa de Kantor, Lech Stangret.	Pg. 72
- Prepárese a morir, Antonio Arco.....	Pg. 80
- El da después. El fin del mundo, Tadeusz Kantor	Pg. 83
- La lección del maestro, Johan De Boose.....	Pg. 86
- Nota de Nuevos Horizontes: Volvemos.....	Pg. 28
- Nota DVD Andrzej Wajda, La Clase Muerta.	Pg. 89
- Lista trabajos NH. Teatro.....	Pg. 90
- Lista trabajos NH. El juego.	Pg. 91

22

Octubre 2008

Teatro

página 1

ESTÍMULOS

Digamos que en la raíz de la decisión de preparar este 22 de "teatro", ha jugado decisivo acicate el resultado de las gestiones, que debido a varios apoyos recibidos al número anterior por la publicación del material de y sobre el maestro del teatro del mundo, Tadeusz Kantor, resultó nuestro propósito de publicar el texto no conocido de *La Clase Muerta*, en español, para lo que nos valimos de la cooperación fraterna que desde España, nos presta siempre solidariamente nuestra querida amiga Nul, a quien le comunicamos dicho objetivo.

Resultado de su gestión es que logró contactarnos, inicialmente con el gran amigo Tomasz Tomaszewski, y por su intermedio con la Cricoteka, institución de Cracovia, Polonia, encargada de proteger y difundir la obra de Tadeusz Kantor, como también su vida.

La relación nacida con el claro y muy amistoso vínculo que genera y permite el cariño al teatro, ha originado lo que nos apresuramos a comunicar a ustedes, que *disponemos de dos DVD*, enviados por ellos para facilitar nuestro trabajo teatral, conteniendo el primero *La Clase Muerta*, con subtítulos en español, contenida en la película filmada por André Wajda, de la representación de dicha obra, con la actuación del maestro polaco.

Y el segundo DVD, subtítulos en inglés, abarca escenas de la vida y el trabajo creativo de ese grande del teatro, que permite apreciar su esfuerzo, comentarios y ensayos, de los que algunos anticipáramos en nuestro número 21, que han provocado –para nosotros– sorpresiva manifestación de aplauso aprobatorio de muchos lectores, y su deseo de que prosigamos esa veta kantoriana, deseo del que participamos por lo que tiene en este 22, gran dedicación, y que seguiremos en el 23, adelantando que para él ya hemos recibido material –a más del de la fraternal Cricoteka– y procedente de próximas manos de hermanos NH, la publicación "Ma Maison" de T. Kantor, conteniendo varios artículos, sobre él y su múltiple labor creativa artística.

El propósito inicial de por fin reproducir el texto de la obra mencionada, ha sido superado por la decisión, nacida cuando hemos "visto" la película de Wajda y las imágenes biográficas, que es decir, experimentado las diversas sensaciones con que por las mismas

resultamos conmovidos todos quienes hemos vibrado con esa experiencia, pues creemos puede la misma ser compartida por quienes se interesen en adquirir dichos DVD, al conocer este comunicado.

Para ello, y confiados en nuestras posibilidades, pensamos contar con el apoyo, aquí en el país de quienes reciben y distribuyen la revista, que también reciban una copia de dichos DVD, y junto con facilitar la adquisición del número 22 de "teatro", también faciliten la de las copias respectivas al precio que a ellos les cuesten.

Para los amigos del exterior estamos ya tratando de hacerles llegar nuestra disposición de que puedan contar con esos ejemplares de los DVD.

Nos alegra también poder informarles que el dicho DVD sobre la vida de T.K. que traía los subtítulos en inglés, gracias al entusiasmo de hermanos de NH, han conseguido que sobre la base de la traducción ya hecha del texto de los dichos subtítulos en inglés al español de que informamos más arriba, han trabajado, como expresamos al final, en la Nota NH, Volvemos..., hasta lograr que el dicho DVD ahora será distribuido también, *con los subtítulos en español...*

Todo el hecho descrito, ha constituido para nosotros, como lo anticipamos al comienzo, un imponderable verdadero ESTÍMULO recibido de los amigos fraternales de la Cricoteka de Cracovia, Polonia, cuya directora, Natalia Zarzecka, en nota que más adelante reproducimos, la finaliza diciéndonos: "Espero que estos materiales serán útiles para su trabajo teatral".

"Fuertes", se dice, son aquellos seres o su obra y su gestión, que son capaces de conmovernos en lo profundo, despertándonos, removiéndonos y proyectándonos hacia adelante, desde los pliegues recónditos de nuestra intergestión, hacia nuestros prójimos, y eso, percibido por todos nuestros sentidos, constituye un ESTÍMULO, un tan lo mucho que queremos ser capaces de hacer por el teatro que amamos, y lo tan poco que podemos intentar hacer con la modesta labor de NH...

Ojalá, lo deseamos sinceramente, que para todos quienes tengan en sus manos este número 22 de "teatro" y puedan "ver" los DVD anunciados, también la ayuda de la Cricoteka, resulte un ESTÍMULO... para bien de la cultura y actividad teatral de nuestro país.

Informes recibidos:

Santa Cruz

ENCUENTRO CON EL TEATRO ALEMÁN

Marcelo Alcón Gómez *

En medio de la pista de baile de la Haus der Berliner Festpiele, abracé a cada uno de mis colegas del grupo de invitados internacionales del Theatertreffen2008 y a los de nuestro equipo de anfitriones del Goethe Institut que nos guiaron durante nuestra estadía en Berlín. La fiesta de despedida estaba alcanzando su mejor momento, pero mi deseo de pasear lentamente por los jardines de camino al hotel no podía esperar. A las seis de la mañana debía estar en el aeropuerto y tenía lo justo para ordenar el equipaje. Antes de encarar la vereda, un amigo grita mi nombre y se acerca para dedicarme un abrazo, una frase corta y adiós.

Después de diez días de intenso recorrido por el panorama del teatro alemán, mis pensamientos sobre las obras, los artistas, los equipos técnicos, los sistemas administrativos, las políticas de gestión y presupuesto y la enorme cadena de instancias que componen la actividad escénica de la Alemania contemporánea, tienen el aspecto de piezas de un rompecabezas que encajando unas con otras dejan ver la imagen completa.

Es la unidad de las partes lo que sorprende a la hora de hablar del engranaje que representa el modo de producción artística en Alemania. Esa maquinaria en funcionamiento genera material sensible del que podemos alimentarnos, argumentar y discutir.

Una comunidad de artistas amparados por políticas que garantizan la realización de su trabajo en óptimas condiciones, permite el constante desarrollo de innovadores lenguajes creativos en un contexto donde las manifestaciones artísticas logran alcanzar la más alta jerarquía de respeto y consideración por parte de la sociedad. El presupuesto anual del Kulturstiftung Des Bundes fue de treinta y cinco mil millones de euros en 2007.

Un colega cuenta que desde su país le preguntaron ¿Qué podía decir de los espectáculos que había visto? El respondía en una sola palabra: "Video-Teatro." El sesenta por ciento de las producciones elegidas para este año contenían un elaborado trabajo audiovisual, poco habitual en otros países. El cruce de disciplinas, parece una visita obligatoria para el ejercicio de prueba de herramientas que involucren teatralidad, contenida en soportes materiales que intervienen la escena con una naturaleza ficcional registrada en otro tiempo. Ese material ha sido grabado y es reproducido mientras sucede la convivencia teatral, el acto en vivo. En otra modalidad, el ojo de la cámara recorre la trastienda, desde ángulos que solo su versatilidad podría alcanzar. La transmisión de esos cuerpos que habíamos reconocido por su voz y su vibración energética es ahora una proyección de imágenes que instalan otro ambiente. ¿Qué pasa? ¿Que tipo de migración es esta?

"Arte y tecnología" fue otro de los temas de discusión más frecuentes entre los que venimos de latitudes donde la producción teatral se realiza con presupuestos que no podrían priorizar investigaciones de carácter tecnológico.

Sin embargo, la polémica no gira en torno a la escasez o la abundancia. Lo que

nos cuestiona es el mestizaje como fenómeno estético. La búsqueda de genes teatrales, que reanimen la existencia de un arte contradictoriamente humano, dispuesto a explorar los límites con tal de garantizar su existencia. En este sentido, la contaminación aparece como procedimiento esencial, para desarrollar nuevos lenguajes y mantener vivos y saludables los que ya son parte de la convención. La combinación de tecnología de vanguardia con trabajos actorales de calidad artesanal, es una referencia de cómo la experimentación y la tradición descubren espacios de sorprendente convivencia.

En Berlín, una ciudad en constante proceso de reinención, hemos participado de un encuentro que apuesta por la vida y la belleza. No es otra cosa, el estar reunidos en un espacio donde el juego, casi infantil, nos invita a un viaje hacia el universo íntimo. Un recorrido animado por la escena y completado con la propia fantasía.

Si el encuentro persigue un objetivo, seguramente, consiste en la posibilidad de ver. Reconocernos en los otros. Ver en otras formas las imágenes de la mitología personal.

En esa breve caminata, cerca del amanecer, me di cuenta que toda la experiencia registrada y los momentos compartidos con personas hasta hace poco desconocidas, se habían concentrado hasta alcanzar la gratificante sensación de amistad.

*** Festival Internacional de Teatro Santa Cruz, Bolivia.
Invitado Internacional al Theatertreffen 2008.**

De LA PAZ

LanzArte

"Jóvenes por la paz – Huanuni"

En julio de 2008, Ayuda Obrera Suiza (AOS) cerró el proyecto "LanzArte" financiado por la Agencia Suiza para la Cooperación y el Desarrollo (COSUDE) que por espacio de nueve meses, ofreció a los jóvenes de ese distrito minero, la posibilidad de participar en talleres artístico – culturales.

El producto de esos meses de trabajo fue un paquete multimedia que recoge la producción de los participantes en los talleres de Música, Canto y Composición; Hip Hop; Teatro; Video; Fotografía; y Cuento y Poesía, además de un video que resume esta experiencia, a través de la visión y opiniones de los participantes, facilitadores de talleres, población de Huanuni y funcionarios de las agencias financiadora y ejecutora.

Las composiciones, los textos, la obra teatral, la música, las fotografías, todo el material producido por los jóvenes refleja la visión y sentimientos de los participantes respecto de su cotidianidad y una interpelación a la sociedad por la continua postergación de la que son víctimas los jóvenes. Al mismo tiempo sin embargo, es portador de un mensaje de esperanza de esos niños, jóvenes y adolescentes que encontraron en el arte, no sólo una forma de expresar pacíficamente sus sentimientos, sino también una opción diferente para sus vidas.

Tal es así que la experiencia dio paso al nacimiento del "Grupo Proyecto Cultural Huanuni", que intenta constituirse en el núcleo de un movimiento cultural que dé continuidad a las actividades realizadas y sea capaz de generar otras nuevas.

Al mismo tiempo, el material de LanzArte, además de las presentaciones en vivo realizadas en Huanuni, Oruro y La Paz, sirvieron para que muchos otros jóvenes en estas ciudades se sintieran motivados a lanzarse también a hacer arte.

Estos elementos han motivado a la COSUDE a prolongar su apoyo a los jóvenes de Huanuni, pero, al mismo tiempo, extenderlo a La Paz y El Alto, donde otros núcleos de jóvenes también emplean el arte como instrumento de diálogo e integración social.

El ALTOTEATRO

Teatrémonos Juntos

(23, 24, 25 de octubre de 2008)

Desde el jueves 23 de octubre hemos iniciado el Encuentro de Teatro "Teatrémonos juntos", este es un espacio en el que se encuentran jóvenes de colegios fiscales y particulares gracias al teatro. Durante 3 días nos reunimos en el Colegio Franco Boliviano (que desde hace varios años nos acoge incondicionalmente) los jóvenes muestran obras que han creado en el año, en el caso de los colegios fiscales nosotros mandamos un tallerista que ayuda a montar la obra.

Se aprovechan estos tres días para pasar talleres relacionados a las artes escénicas (por ejemplo los talleres son: Puesta en escena (Patricia Garcia), Música (Antonio Melgarejo), Malabares (Jorge Jamarlli), Dramaturgia (Bernardo Arancibia), Clown (Carlos Casillas) Entrenamiento Freddy Chipana, Expresión corporal (Isabel del Granado), Vestuario (Carmen Guillén).

Este año somos 240 entre niños, jóvenes y profesores, son 11 colegios (Achumani, Barrientos, Mallasa, Jupapina, Kurmi Wasi, Abel Iturralde (El Alto), Alemán, Franco Boliviano, Los Pinos, San Calixto, Walter Strubb y este año tenemos jóvenes con los que hemos montado una obra en Huanuni y que ahora viene un grupo reducido para ser parte de este Encuentro).

Lo más importante es que se abre un espacio de verdadero diálogo e integración ya que en el escenario no hay mayor diferencia, todos tienen la misma necesidad de contar, de soñar, de expresarse, de sentir, todos son capaces de hacer lo mismo, unos de una manera, otros de otra, pero al final en las tablas todos iguales. Es por esto que es un Encuentro y no una competencia, nos encontramos para compartir, pero sobretodo para aprender.

Este año El **Altoteatro** se ha hecho cargo de la coordinación, pero el *Teatrémonos Juntos* existe gracias a una persona que ha soñado con este proyecto hace muchos años: **Pierre Ferrier**, luego gracias al apoyo de *Utopos Francia* y *Claire Malige* se ha podido expandir el proyecto a las ciudades de Cochabamba y Santa Cruz.

El Encuentro "*Teatrémonos Juntos*" crece año a año, cada vez más colegios, más integrantes, más talleristas, más profesores; pero no solamente crece en número, también en el compromiso de la gente involucrada y para nosotros esa es la fuerza del Encuentro, todos ellos son los que hacen de esto algo útil y necesario.

EI ALTOTEATRO
72530604 - 2431747

De **ORURO**

XVIII ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO POPULAR

"Sin mayores pretensiones, como alguno vez manifestaron los pioneros de este evento, e inclusive hasta discretamente, han pasado 25 años desde que la "Puerta la Nada", Primer Acto Teatro Victoria y TADIC sembraron y crearon en lo ciudad de Oruro, el "Encuentro Nacional de Teatro Popular". Un año más y no se apaga esta luz renovada de grupos, de actores, de gestores, si, pero imbuídos de una mirada común: forjar a través del teatro, día a día un país mejor, mejor sin más explicaciones ni debates, así como lo libertad pura y simple que alguna vez sentencia la justicia al inocente.

Saludamos, pues, a los cientos de actrices y actores que han pasado por este Encuentro; a los cientos de actrices y actores que ahora probablemente son anónimos ciudadanos, pero que con su presencia en uno, en dos o más Encuentros, han contribuido a mantener este sueño de hacer teatro, no solo desde la mirada popular, sino desde la acción popular.

Saludamos a los que después de veinticinco años o más, aun no desfallecen y llevan con alegría y orgullo su trabajo artístico, pretendiendo siempre reivindicar y purgarse de todas las ataduras de este mundo.

Saludamos a quienes somos el presente de este XVIII Encuentro Nacional de Teatro Popular de Bolivia y también saludamos a los que serán el futuro del mismo.

Y saludamos con mayor énfasis todavía al público, con quienes somos cómplices de "nuestra subrepticia, sistemática y pacífica revolución artística".

Con este saludo, La Paz acoge a hermanos teatreros; concurrentes al XVIII Encuentro Nacional de Teatro Popular, realizado del 8 a 11 de octubre del presente año. Cuatro jornadas de fiesta teatral en la que armados por el arte, se abrazaron fraternidades culturales del arte escénico.

La responsabilidad de organizar esta versión recayó en el teatro de la Cantera – Wilani Teatro, representado por el compañero Omar Aldayuz, que sin duda, dio lo mejor de sí, junto a otros incansables compañeros, para hacer posible este mágico encuentro (Reencuentro para muchos) y sumar un año más a este movimiento, siempre latente y vivo, alentado por infatigables artistas que sin caer en el “cliché”, de consolidar “estructuras orgánicas” , han mantenido siempre lazos de unidad que ha permitido el paso de más de dos décadas (1983-2008) y mantiene viva su esperanza de continuar caminando muchos años más por el fascinante escenario del teatro.

Tres fueron los escenarios en los que se presentaron las obras: Teatro “Modesta Sanjinez (Casa de la Cultura), Casa “Jaime Saenz” (Villa San Antonio), el fascinante teatro camión de los compañeros de COMPA TRONO–EL ALTO.

A la par de presentaciones se desarrolló, el Congreso Nacional de Teatro, tocando distintos aspectos de la práctica teatral y socializando las distintas experiencias de los grupos participantes.

El tema de las sedes del XIX y XX Encuentros Nacionales, luego de amplios debates recayó en Sucre y Llalagua respectivamente.

Una sencilla y emotiva clausura bajó el telón de este encuentro, no sin antes mencionar que el próximo encuentro llevará el nombre de Oscar Suárez, en memoria de nuestro hermano que ya partió, y que fue uno de los pioneros en impulsar este movimiento que continuará así... *siempre en movimiento*.

GRUPOS PARTICIPANTES

DE PERU:

UNA HUELLA TEATRAL PROFUNDA EN TACNA

Grover Pango Vildoso

Al sur del Perú, en la historia cultural de la ciudad más austral de este país, el nombre del Grupo Teatral Tacna tiene un lugar indiscutible, que comenzó a inscribirse institucionalmente hace 40 años y se estrenó escénicamente –que es la verdadera forma de existir en teatro– en diciembre de 1968, con “La libra de carne” del argentino Agustín Cuzzani.

Quien esto escribe puede dar testimonio personal de la existencia del GTT a lo largo de un década. Es decir, hasta 1978 con el montaje de “El centro forward murió al amanecer”, casualmente del mismo autor de “La libra ...”. Bien puede considerarse que la institución existe y que sólo hace falta una eficaz convocatoria para reeditar sus no pocos éxitos teatrales, que de eso se trata, de éxitos, cuando a lo largo de los primeros diez años el GTT tuvo 14 temporadas - estrenando un total de 25 obras teatrales- y dos recitales poéticos.

Por fortuna en Tacna el arte escénico ha contado con el Teatro Municipal, hermosa sala de antigüedad considerable. La ciudad tiene tradición teatral desde

que su primer escenario, "El Orfeón" que hoy alberga a una escuelita, se construyó hacia 1848. Por ello debe ser, junto con el teatro "La Cucaracha" de México, uno de los más antiguos de la costa del Pacífico. Estudios recientes señalan que al poco tiempo debió construirse el actual Teatro Municipal, ya que en él se registran actuaciones desde 1862.

Al surgimiento del GTT contribuyeron otros factores, como un espíritu institucional latente que provenía de una breve, aunque intensa actividad del Centro Artístico Tacna entre 1954 y 1956, que había dejado un recuerdo y una necesidad en los estratos sociales mejor dispuestos al despliegue cultural. A este espíritu concurren, de modo fortuito, la existencia también breve del Grupo Experimental de Teatro de la Casa de la Cultura de Tacna, sobre cuya base se constituyó el Grupo Teatral Tacna el 22 de agosto de 1968, animado por la presencia de amigos, provenientes de Bolivia, con trayectoria teatral.

La "época política" de surgimiento del GTT coincidió con memorables acontecimientos en la historia peruana. En octubre de 1968 se produjo el golpe de estado que derribó al gobierno de Fernando Belaúnde e instaló al "gobierno revolucionario de la fuerza armada" bajo la jefatura del general Juan Velasco Alvarado. La "primera fase" de aquel gobierno militar correspondió al "velasquismo" y fue su momento de mayor auge, que declinó hacia 1975, año en que Velasco fue sustituido por el general Francisco Morales Bermúdez para dar paso a la "segunda fase", que concluyó con el retorno a la democracia en 1980.

La primera década de existencia del GTT debe también ser vista sobre este escenario político, puesto que, especialmente en la "primera fase", el gobierno militar montó un aparato civil-burocrático, en reemplazo del partido político que no tenía, al que denominó Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), que además sirvió como instrumento de evaluación, infiltración y presión sobre las instituciones -y aún las personas- que no querían contribuir a los objetivos del autodenominado "gobierno revolucionario".

La existencia del GTT no tuvo ningún objetivo "desestabilizador" frente al régimen político, pero era un grupo de personas que se proclamaban "libres" y que en varios casos, individualmente, tenían opciones políticas de abierta oposición al régimen imperante. En contados casos podría haber alguien simpatizante del gobierno, aunque más de uno tuviera la condición de "funcionario público", única y débil vinculación con la estructura de poder gobernante.

A nuestro juicio fueron dos las dimensiones de la existencia del GTT: una posición estética frente al teatro y un enfoque ecuménico, humanista y liberador del arte. La escogencia de sus montajes estuvo, mayoritariamente, signado por estas dos perspectivas. Un repaso de las obras escenificadas mostraría estas preocupaciones asumidas grupalmente, a las que debiera incluirse la predominancia de un tono deliberadamente alegre, compatible con los requerimientos de un público cuya idiosincrasia demandaba espectáculos de esa naturaleza.

También fue un objetivo interno del Grupo el compromiso fraterno de sus integrantes, en la búsqueda de un capital humano comprometido con su tiempo y circunstancias. La riqueza individual de la gente que integraba el GTT fue,

además, muy diversa. En el estilo de trabajo de los amigos citados que nos colaboraban, integrantes del boliviano Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, había sitio para todos y eso enriquecía mucho la perspectiva de lo individual en función de lo grupal. Esa capacidad de ellos para "arrancarle" a cada uno aquello de lo que era capaz lo he visto escasísimas veces, pero es un atributo extraordinario que combina elementos educacionales, psicológicos y sociológicos, además de los estrictamente teatrales.

Los registros actorales de sus integrantes venían normalmente acompañados de trayectorias sociales que merecían reconocimiento de la colectividad. Una buena cantidad de profesionales alternaban con trabajadores públicos y privados, además de no pocos obreros y estudiantes. Hoy, rememorando la década vivida en el GTT y por tanto separados 30 años de la membresía en dicha institución, la diversidad de quienes formamos parte de esa experiencia se ha ido haciendo más rica –más allá de lo meramente cronológico– y, sin falsas modestias, de muchos modos más fecunda al servicio de la tierra natal y de la aldea global.

La existencia del GTT fue afortunadamente percibida como un aporte muy valioso a la cultura peruana desde su centro de operaciones tacneño. A ello contribuyó, sin duda, que durante los años 1976, 1977 y 1978, en coorganización con el Instituto Nacional de Cultura de Tacna, promoviera y organizara los Festivales de Teatro Joven, que en esos tres sucesivos años reuniera ocho, diecisiete y veintisiete grupos teatrales locales, nacionales y extranjeros, con creciente éxito.

Un intelectual como Jorge Basadre Grohmann, tacneño, máxima autoridad en la historia del Perú, se contaba entre los más entusiastas amigos del GTT, no menos que Guillermo Ugarte Chamorro, promotor y maestro del teatro peruano de renombre internacional. Consagrados hombres de teatro como Sergio Arrau, Grégor Díaz, Juan Gonzalo Rose –además de gran poeta–, Felipe Rivas-Mendo o Jorge Chiarella Kruger, entre otros, se inscriben en una selecta relación de amigos y animadores del GTT.

Junto a las 14 temporadas y las 25 obras teatrales que en la primera década llevó el Grupo Teatral Tacna a los escenarios de su ciudad, con breves visitas a los departamentos aledaños de Moquegua, Puno y Arequipa, debe acompañarse la referencia de los autores cuyas obras se montaron. Siete autores peruanos (Sebastián Salazar Bondy, Juan Gonzalo Rose, Julio Ramón Ribeyro, Sarina Helfgot, Hernando Cortés, Juan Rivera Saavedra y Grégor Díaz), seis latinoamericanos (Agustín Cuzzani, Sergio Arrau, Enrique Buenaventura, Enrique Wernicke, Dalmiro Sáenz y Guillermo Figueiredo) y otros cuatro "extranjeros" (Aldo Nicolai, George Feydeau, Richard Schecner y Alejandro Casona) conforman la galería de autores escenificados.

Eso fue –y podría seguir siendo– el Grupo Teatral Tacna. Su existencia es un homenaje al arte teatral y a la gente tacneña, en cuyo espíritu late una vieja y tenaz admiración por la escena, espacio privilegiado en que la humanidad expone sus más conmovedoras interrogantes y sus más bellas ilusiones.

() Educador. Integrante del GTT hasta 1978. Ha sido Alcalde y Parlamentario por Tacna. Ministro de Educación entre 1985 y 1987. Es autor de varios libros de historia literaria, propuestas educativas y ensayos.*

Tema: *Vsévolod Meyerhold, el gran actor y director ruso, señala, dando importancia a su actitud de dar preferencia a las acciones físicas, que "la mayor parte de los directores se orientan ahora hacia la pantomima y prefiere este tipo de drama al hablado".*

La reproducción hecha de la carta de Vsevolod MEYERHOLD dirigida al ministro Molotov, desde la prisión de Butyrk, fue tomada de la revista "El Tonto del Pueblo", Número 0, editada por nuestros queridos hermanos, el "Teatro de Los Andes", Sucre, que en el número 3/4 de la misma publican más información sobre el indignante "caso Meyerhold".

Iniciamos esta CH.D. N° 10 - MAF II, con la reproducción de los fragmentos escogidos del libro de Vsévolod MEYERHOLD, Tomo II - "*Textos teóricos*", editado por Alberto Corazón, Madrid, 1972.

"La selección, estudio preliminar, notas y bibliografía, es de Antonio Hormigón".

"El estilo que Meyerhold comienza a desarrollar hacia 1920, tiene su raíz en el futurismo Maiakovskiano y en los movimientos constructivistas y productivistas que un grupo de pintores y escultores formulan. El nexo de unión con el pasado es en principio el reconocimiento de la convencionalidad del hecho teatral. También la insistencia sobre el lenguaje físico-gestual del actor, de donde nace la biomecánica o técnica de base que servirá a este actor de nuevo tipo que Meyerhold va a propugnar.

"En sus comunicaciones al colectivo del TIM (Teatro Meyerhold), es extraordinariamente claro sobre la condición del actor. Frente a la "reviviscencia", del Teatro de Arte a la que irónicamente señala como *el camino hacia la histeria*, opone la lucidez, no en vano su técnica se apoya en muchos de los hallazgos neurofisiológicos de Pavlov. El actor debe comer, dormir y vivir higiénicamente. No hay que buscar en el sufrimiento ni en la convulsión interna, las fuentes de la creación del comediante.

"No hay que confundir la liberación de complejos, frustraciones, inhibiciones e insatisfacciones físicas, con el trabajo del actor o con el arte del teatro. "Debéis estar siempre alegres y seguros", decía, para poder recrear lúcidamente, mediante vuestros recursos técnicos, los personajes que incorporéis. Controlad todos vuestros recursos, entrenaos, esa es la base del actor, repetía.

"*El Barracón*. En este artículo Meyerhold parte de las fuentes genuinas del teatro y establece los principios de lo que serían sus espectáculos.

"Para convertir a un literato que escribe para el teatro en dramaturgo, sería

necesario obligarle a componer pantomimas. Es una magnífica "reacción" al abuso de las palabras. Se le permitirá conceder la palabra al actor sólo cuando se haya creado la escenografía de los movimientos. "Las palabras, en el teatro, son solo bordados en la trama de los movimientos".

"He leído en alguna parte: "El drama para leer es ante todo diálogo, discusión, dialéctica". El drama en el teatro es ante todo acción, lucha intensa. Aquí las palabras son, por así decir, sonidos concomitantes con la acción. Han de escapar involuntariamente de los labios del actor, sumido en el movimiento arrollador de la lucha dramática.

"La pantomima cierra la boca del maestro, cuyo lugar está en la cátedra y no en el teatro, al mismo tiempo que el juglar afirma la autonomía del arte del actor: la expresividad del gesto, el lenguaje de los movimientos del cuerpo no sólo en la danza sino en cualquier situación escénica.

"La mayor parte de los directores se orienta ahora hacia la pantomima y prefiere este tipo de drama al hablado.

Skriabin, el músico, asegura que se puede crear una partitura extraordinaria fusionando la luz, el sonido y el movimiento del cuerpo humano.

Relacionado con lo dicho quiso Meyerhold contarles que "SADAYAKO", actriz japonesa famosa, pronunciaba un monólogo en el que debía expresar éxtasis. La actriz tenía que mostrar que los acontecimientos se abalanzaban sobre ella y comenzaba a hablar con mucha pasión. Pero a pesar de sus ademanes, de esto y lo otro, no llevaba el sentimiento al punto culminante. Entonces, hacía lo siguiente: elevaba hasta cierto grado su éxtasis y comenzaba a moverse al compás de la música. Entonces el público comentaba: "Llegó hasta tal punto que rompió a bailar". Excelente, -agrega Meyerhold.

"También conocemos eso a través del teatro antiguo. Cuando la emoción alcanzaba su apogeo, el texto desaparecía y en el escenario sólo quedaba la danza.

"Nuestra música no tiene como misión la melodeclamación, sino lo que dijimos del teatro chino y japonés; *la misión es mantener al público en tensión*.

"Pregunta de Rubin: ¿No es el prejuego una especie de "amago"? (término de la biomecánica teatral que expresa los preparativos para la acción, por ejemplo, dar un paso atrás, o extender un brazo antes de dar un golpe)

"Meyer: Le diré que el prejuego es en ocasiones un "amago" pero muy raramente. El "amago" no es trampolín. El "amago" presupone una disminución de la tensión, es un anestésico, mientras que el prejuego es muy importante por sí mismo. La mayoría de las veces es un trampolín, es la tensión que se descarga mediante el juego. El juego es la terminación brillante de la pieza, y el prejuego es la tensión que se acumula, crece y espera solución.

En el teatro de Arte si la obra requería oscuridad, dejaban el escenario a oscuras. Recuerdo que una vez le dije a Sapunov: "Mira, cuando en el escenario haya que mostrar la noche, encenderemos todas las luces". Los japoneses así lo hacen. Cuando el japonés representa algo sangriento coloca en el escenario un

trozo de tela roja que despierta las ideas asociativas requeridas.

"No debe haber patología bajo ningún concepto. Esa fue la causa de mi choque con Stanislavski: yo me dirigí a Chejov y él me escribió: "Haga distinción entre nerviosismo y neurastenia". El nerviosismo no es patología, mientras que aquel sistema, es trance, autoobservación, ángeles corales, colores grises y negros, todo eso viene de la iglesia católica con el incienso, las velas, las hostias a los que comulgan, etc.

"Yo digo, aprendan de Harold LLOYD que llora lágrimas de vaselina, presenta la reducción necesaria y guiña el ojo.

"Las pausas que usamos en nuestro teatro, ¿tienen carácter psicológico?. Hay quien nos acusa de ausencia de psicología y algunos de los nuestros se intranquilizan, tienen miedo a la palabra. Nos basamos en la psicología objetiva, por lo tanto tenemos psicología, pero no nos guiamos por reviviscencia, sino por la fe permanente de que realizamos una interpretación técnica correcta.

"Como actor me enteré de tal forma que siempre me sale lo que muestro. Simplemente, gracias a la experiencia, adopté mi organismo muy bien, igual que GANAKO, ella tenía una técnica tan depurada, disponía tan bien de sus reflejos, que cuando remedaba al gato daba la impresión de que se le alargaban las pupilas. La conocida italiana Tina di LORENZO, asombraba porque la muy pícara se ponía en el escenario roja y pálida cuando quería. No utilizaba coloretes ni polvos. Es más, se lavaba bien antes de salir a escena. Logró penetrar en el aparato que nos obliga a ponernos rojos y a palidecer. En eso somos mecanismos. Stanislavski, un buen ejemplar de mecanismo, un buen ejemplar de la raza humana, también recurría a esto en el período inicial de su carrera. Durante un tiempo hizo, y me enseñó a mí, ejercicios para los dedos y las muñecas. Tenía un aparato de goma especial, enseñaba a agarrar el vaso, la jarra, a manejar las cosas. En un comienzo se apoyaba en lo físico⁽¹⁾. Después vinieron los comentarios, los profesores, Lopatín y Berdíaiev, y la gente se vuelve loca.

"Así, Meyerhold, en la conferencia pronunciada el 1° de enero de 1925, respondiendo a una pregunta de Zenaida RAICH, hace una crítica a Stanislavski, que está llena de aspectos interesantes. Ya no es la minuciosidad naturalista, sino el que Stanislavski hubiera abandonado la acción física por la mística del trance".

Juego y prejuego. (1925)

"El trabajo del actor consiste en una alternancia hábil de prejuego y de juego".

"El prejuego prepara de tal manera al espectador a sentir la situación escénica, que el espectador recibe todos los detalles de esta situación bajo un aspecto tan trabajado que no necesita gastar fuerzas inútilmente para captar el sentido de lo que hay en la escena... (método de los teatros chino y japonés).

"En el hombre lo interior y lo exterior siempre están ligados. En el escenario la característica está determinada por el aspecto exterior.

"En cuanto al texto se lo puede construir de tal forma, separarlo con pausas, con gestos que, aunque la pronunciación sea suave, hasta lenta, el espectador se mantendrá en tensión, no se aburrirá y le parecerá que el texto fluye rápidamente.

(1) A lo que felizmente volvió con el Método de las Acciones Físicas.

“Ante un obstáculo surge el deseo y la necesidad de superarlo.

“Gogol se nos ofrece como un hombre que ve el mundo como una realidad, pero con cierta mezcla de fantasía, no de misticismo, sino de fantasía. Es la tensión que realiza el cerebro humano para ensanchar los marcos de lo cotidiano.

“Ver en el mundo real lo fantástico no significa, como afirman ciertos críticos, ser místicos, sino rebasar los marcos de la vida filistea, vivir esa alegría que sólo produce el mundo de la realidad.

“Desgraciadamente todos nuestros espectáculos transcurren en un plano frontal, es decir, existe siempre un escenario situado, por así decir, de cara, que da la sensación de una total simetría, de un cierto paralelismo. He observado en nuestro teatro que incluso, el actor, cuando llega a la mitad exacta del escenario, halla invariablemente un centro absoluto desde el que dirigirse al público, es decir, cuenta con un espacio a derecha y un espacio a izquierda, con dos mitades iguales, localiza el centro exacto y desde allí dispara sus parrafadas. Pero, ¿porqué sucede esto? Porque si el actor tiene esta tendencia a buscar el centro absoluto, también el espectador experimenta una sensación de equilibrio —alienación en la comodidad del status del justo medio—.

“En “La lucha final”, (obra de VICHNIESVSKI, montada por Meyerhold en 1931), se ve con placer frontalmente, pero con un placer mucho más intenso al sesgo porque el rostro del actor no está vuelto hacia nosotros. Porque cuando el actor muestra el rostro es como si posara y se corre el riesgo de que no pierda nunca esta costumbre.

“La Dama de las Camelias”, fue estrenada el 19 de marzo de 1934. Meyerhold propuso una escenografía que proyectó Lejstikov, modificando la relación frontal de la sala y la escena. *El eje escenográfico correspondía a la diagonal del escenario.* El juego escénico de los actores se vió condicionado por este cambio de punto de vista; su interpretación ha sido prácticamente de *tres cuartos al espectador*, en una especie de escorzo gestual permanente.

“Con la obra El Aniversario de Chejov, me he dedicado fundamentalmente al estudio del texto, y no lo he hecho sentado en mi mesa de trabajo, sino durante los ensayos que es cuando deben afrontarse las leyes de la escenometría, de ese fundamento rítmico sin el que no hay teatro. Ha sido preciso, por consiguiente, hallar este fundamento rítmico, aplicarlo y consolidarlo para comprobar más tarde las posibilidades de que podía disponer Chejov.

“Me alegro mucho que se encuentre con nosotros el compañero PETROV y quisiera que nos contara algunas anécdotas de su experiencia como director, en las que se demuestra que la mejor medicina para un actor trágico, que atraviesa malos momentos, para su interpretación es confiarle un papel en una farsa”.

En la próxima Ch. D. N° 11 - MAF II, continuamos con los fragmentos del libro de Vsevolod MEYERHOLD, tomo II.

Tema: *Aun con la palabra Meyerhold, sosteniendo que el movimiento antecede a la palabra, indica que: "En el arte teatral hay que decirle al actor: primero aprende a moverte".*

Esta Ch. D. N° 11 - MAF II, finaliza la reproducción de fragmentos del libro "**Textos Teóricos**" volumen II de Vsevolod MEYERHOLD.

En un artículo del año 1937, sobre A. S. PUSHKIN, escribió Meyerhold:

"A. S. PUSHKIN en el artículo "Sobre el drama", 1825, expresa: "Aun se sigue considerando que la verosimilitud es la condición especial y la base del arte dramático. ¿Y si nos demuestran que la esencia misma del arte dramático excluye la verosimilitud?"

"A. S. PUSHKIN abría fuego contra la "verosimilitud" de los "clásicos y de los románticos" (CORNEILLE y BYRON), porque consideraba que la verosimilitud de las situaciones, la veracidad del diálogo deben ser la verdadera ley de la tragedia. "Veracidad de la pasiones, verosimilitud de los sentimientos en las circunstancias dadas -eso pide nuestra inteligencia al escritor dramático".

"Cuando decíamos que en el escenario la palabra no tiene valor, recurriamos a otra ficción pedagógica, teníamos que enfrentarnos al teatro naturalista, teníamos que plantear al actor el problema del movimiento, pues éste se imaginaba que su misión era copiar fotográficamente la realidad, sin recurrir a la inventiva. Al actor le decíamos: "Oye, en el escenario tú no sólo representas a un personaje, además representas a un personaje en lucha, en conflicto con otros personajes; se producen catástrofes escénicas, surgen situaciones dramáticas. Pero tú recuerda que no estás viviendo eso, no estás en la realidad, sino que te hallas en el escenario, al que el actor entra. Y si no sabes, tienes que aprender a moverte. No sólo existen las palabras, la palabra va enlazada a una mímica determinada, haz que te brillen los ojos, que se abra la boca como es debido, que las manos se muevan como debe ser. *El actor no puede andar por el escenario como un gramófono*".

"En mi estudio yo decía: "Compañeros: no se apresuren a decir las palabras. ¿Acaso el niño nace recitando un monólogo de nuestro amigo BRODSKI o de algún otro aquí presente? El niño al nacer agita las manos, ensancha el pecho, pero sin pronunciar una palabra. Si no grita, el ginecólogo le da un chirlo en el trasero. Hagamos un enfoque genético de la cosa: en el movimiento pasa igual, *el movimiento antecede a la palabra*; la palabra es cosa compleja y el movimiento se produce antes de que se pronuncie la palabra.

"En el arte teatral hay que decirle al actor: primero aprende a moverte.

"Decía yo que la palabra está bordada sobre el movimiento; lo decía, y aquí insisto, porque en el teatro la palabra no sonará si no existe un buen esqueleto del escenario, un armazón de madera.

"A mi me fue fácil acoplar las palabras, porque ellas son un bordado, no en el sentido de adorno, sino que están apoyadas en el movimiento y se hallan en la

superficie.

"Ahora no pensamos en la acrobacia, no en el entrenamiento que nos ayudó a desplegar el sistema biomecánico; ahora le toca el turno al movimiento, después a la palabra.

"Primero hubo que desentumecer los músculos, construir bien el esqueleto, aprender a caminar rítmicamente, saber levantar la cabeza, después llega el momento de decir: "Compañero: ¿Por qué andas sin cerebro?, ¿Por qué no piensas?" La palabra debe estar en tercer lugar: primero el movimiento, después, el pensamiento, y ya después la palabra.

"Primero el entrenamiento, según el sistema acrobático o biomecánico, para que en un local bien ventilado la persona desentumezca bien sus músculos, aprenda a respirar, a gritar cuando está emocionado, como grita el niño. Después lo pasamos a otro local, donde asimila los medios de expresión que requiere la profesión del actor. Hay que entrenar el movimiento, entrenar el pensamiento, entrenar la palabra.

De una Conferencia en un Seminario teatral (21 de mayo 1934)

"...El actor es la pieza más importante del escenario. Por eso, todo lo que lo rodea importa en la medida en que ayuda a la labor del actor.

"Así pues, en el escenario lo principal es el actor, por lo tanto hay que disponer el escenario de forma que pueda desplazarse el actor y que todo lo demás: muebles, accesorios, utilería, le ayuden a hablar y a actuar, pues la obra teatral no debe relatar el hecho, sino mostrarlo. Los personajes son personajes en acción.

"El actor figura en primer término y todos los demás elementos deben estar coordinados con sus movimientos.

"Esta reducción se produjo ante nuestros ojos, pero fue preparada de antemano. La idea, repito, fue de GORDON CRAIG. Yo dí el segundo paso, haciendo adiciones sustanciales a su reforma del escenario.

"Hay que trazar un triángulo en el escenario y decir: todo lo que se halla fuera de ese triángulo, más allá de sus lados, debe considerarse espacio muerto y no debe ocuparse. *La composición diagonal ha surgido en base de la ubicación del espectador en el teatro moderno.*

"El actor se mueve en el escenario más de lo normal, porque el arte de la puesta en escena consiste en el cambio de ritmos. Las escenas se montan en base de trozos que contrastan, que se distinguen entre sí: Allegro es sustituido por moderato con brío, largo, hasta alcanzar presto y prestísimo.

CHARLA con la Compañía de TEATRO "D -37" de Praga (30 de octubre 1936)

"Cuando recibo el texto de la obra debo convertirlo en la partitura del realizador y sólo después podré ofrecerlo al actor.

"La labor del realizador se divide en dos períodos. El primero comprende su trabajo individual y el segundo el trabajo junto con el actor. Cuanto más trabaja el realizador en el primer período, tanto más fácil transcurre el segundo. Yo paso muchos años asimilando, como realizador, el texto del autor, para poder comenzar a trabajar con los actores en el escenario.

"En los primeros ensayos la labor de los actores de hecho consiste en conocer y asimilar el plano del realizador.

"¿Donde está la libertad del actor? En que en el segundo período del trabajo del realizador no se concibe sin la colaboración del actor. El realizador tiene en sus manos un cabo del hilo con que mueve al actor, pero el actor tiene el otro cabo del mismo hilo con que mueve al realizador.

"Sólo cuando me presento ante la colectividad de actores y siento abalanzarse sobre mí las iniciativas de muchas personas, cuando tengo que abrirme paso a codazos entre una masa de impulsos y de variantes, sólo entonces nace el montaje. Se comprende que yo jamás renunciaré a la concepción general.

"Aunque llego al escenario con un plano minuciosamente elaborado de antemano, para instrumentar la partitura necesito la colaboración del actor, el instrumento vivo de la obra.

"Como información os diré que procedo de una familia de músicos. Desde niño aprendí a tocar el piano y después, durante muchos años, el violín. Inicialmente debía consagrarme a la música, pero la dejé y me fuí al teatro. Considero mi formación musical como base de mi labor como realizador.

"El arte del actor en sus principios es un arte de improvisación. Al artista le gusta interpretar trescientas veces un mismo papel porque dice: el espectáculo número trescientos es para mí el primero, porque hallé matices que no había encontrado en el número doscientos noventa y nueve. Siempre buscan y encuentran. Soy partidario de eso. Pero dentro de unos marcos. Marcos de tiempo y de estilo. El estilo general del espectáculo, el ritmo general del espectáculo plantea determinadas demandas que no pueden ser soslayadas. Con ellas hay que contar.

"El montaje debe estudiarse de antemano".

"A Constantin Sergueievich le hablaron de un realizador que montó un espectáculo en dos meses. Stanislavski dijo: "Es que su fantasía no da para más de dos meses".

"En París alguien dijo: "El arte es una serie de inventos, sin inventos no hay arte". Muy bien dicho. Obtener el derecho a realizar audacias es impulsar el arte. ¿Creen que Picasso hizo pocas tonterías? No obstante, Picasso impulsó el arte. ¿Y los últimos dibujos de Matisse? Debemos verlos, sus dibujos de 1936, solo los dibujos, sin pintar. Considero que aquí, en nuestro colectivo, deberíamos establecer el régimen siguiente: estamos reunidos callados. Alguien trajo un álbum de dibujos de Matisse, supongamos, lo vimos y, hasta la vista, cada uno por su lado.

"Esto me recuerda que unos ingleses tenían una mesa redonda, en torno a la cual se sentaban una vez cada seis meses; venían a comer un pudín que tardaban una semana en prepararlo. Llegaban y no podían hablar: comían pudín en silencio (era tan sabroso que sólo podía comerse en silencio), después se levantaban y se iban. Un día, el que llevaba el pudín tropezó, cayó y se desparramó todo. Los ingleses no se inmutaron, quedaron sentados en silencio y se fueron después. Aunque no nos sirvan pudín estemos callados. Ese será el verdadero contacto entre artistas. Aquí no hacemos eso. Nos hemos vuelto terriblemente conversadores, listos en el mal sentido de la palabra.

"Al leer deben ustedes controlarse para que la lectura les sirva de entrenamiento. Deben recordar lo leído no como un libro de texto, sino en imágenes; aprendan a transformar lo leído en algo que pudieran dibujar. No hace falta que sepan dibujar. Si tienen dotes de dibujante, harán bien en dibujar esas escenas, pero mejor si se las imaginan cerrando los ojos, montan la escena en la imaginación, la sitúan en el espacio. Lo que en el libro figura con letras y signos de imprenta, ustedes lo imaginan vivo en el espacio y en el tiempo. Mediante entrenamiento lograrán combinar lo percibido a través de oídos y de los ojos con lo leído y convertir esto en imágenes.

"Las puestas en escena son el resultado de una labor intensa y perseverante para desarrollar la imaginación. Hay que entrenarse para recordar esas combinaciones, hay que tener gran reserva de ellas.

"Ustedes deben preguntarse: ¿Qué es la composición teatral? Los críticos de teatro y los realizadores esperan que hablemos de la composición de formas distintas a las demás. No vamos a descubrir el Mediterráneo: lean lo referente a la composición musical. En cualquier manual de música se expone claramente. Tomen un simple libro de texto y tendrán todos esos datos.

A los directores, les dice: "Una vez que se dispone del plan, si lo desean asesórense de los actores más inteligentes, mejor preparados, de espíritu creador, dénles a leer la obra antes de la explicación al grupo. Hay que ponerse de acuerdo de antemano con el decorador y el músico. Hay que trazar un plan para acudir pletórico, saturado. Deben llegar con maquetas y esbozos para que el actor vea el material gráfico que ustedes les brindan a la primer explicación y establecer allí una atmósfera en la que el actor sienta ánimos de crear, se inspire. Desplieguen una exposición, expliquen a los actores como concibieron eso y así el primer ensayo, la primera charla, el primer encuentro tendrá emoción. *En el arte el motor principal es la emoción.*

"¿Cómo la explicación se puede hacer a la mitad o al final, cuando esa emoción arrebatadora debe surgir en el primer ensayo? Ustedes deben despertar esa emoción en los actores.

"En los ensayos hay que crearles condiciones para que trabajen paralelamente, para que estudien concienzudamente la labor del actor, las relaciones entre el actor y el realizador.

"Hay que acostumbrarse a preguntar sobre la marcha, no después del ensayo.

"Un aspecto muy importante es el ambiente en los ensayos. Al poner las escenas, al situar al personaje en el tiempo y en el espacio, hay que tener una maqueta, los tabiques contruídos a la escala adecuada. Si lo construye a escala casual fracasará irremediamente. Una cosa es cuando el actor ensaya mentalmente su papel sabiendo que de esta mesa a aquella hay tres pasos (si tiene que acercarse para tomar un vaso, etc.) y otra cosa es ajustar esa misma idea a los cinco pasos; ésta será distinta, mas alargada que a tres pasos.

"De la utilería. Hay que procurar que los objetos, si no los mismos, sean parecidos a los que habrán en el espectáculo. No acostumbre a los actores a objetos que no existirán en el espectáculo. Procuren también que los ensayos se realicen no con luz parcial sino con luz semejante a la del espectáculo".

Ahora, del Tomo I de "Textos teóricos", cuya selección, notas y bibliografía —como quedó dicho— es la responsabilidad de Antonio Hormigon, tomamos de su Cronología, los siguientes datos:

"Año 1938:

- Por orden del Comité de Asuntos Artísticos, "es cerrado el teatro de Meyerhold (T.I.M.), el 8 de enero, acusado de formalismo, antisovietismo e izquierdismo.

[Cierre que estuvo precedido de una larga, tenaz y calumniosa campaña de prensa, diarios y revistas, contra Meyerhold]⁽¹⁾

- En el mes de marzo, Stanislavski lo acoge en su Teatro de Opera como Director de Ensayos, no para hacer puestas en escena.

[Lo que denotó la alta calidad humana y valiente solidaridad del maestro Stanislavski con su discípulo Meyerhold, sujeto a la obstrucción y descalificación oficial del gobierno. Como se verá en esta Cronología, no obstante la supuesta limitación del nombramiento, Meyerhold concluyó y dirigió la puesta en escena de "Rigoletto", propuesta por Stanislavski].

- Muerte de Stanislavski. [7 de agosto, *luego de haber sido relegado a su domicilio y las clínicas, durante los últimos cuatro años, "Obra de complot", dice la*

señora Beatrice PICON-VALLIN, en el Tomo Cuarto de su investigación sobre Meyerhold, del Laboratoire de recherches sur le arts du spectacle, CNRS de Francia, titulado "Ecrits sur le théâtre", impreso en Lausanne, 1992.]

- Juicio contra Bujarin, Rykov y Yadoga.
- El 10 de marzo interviene en la puesta en escena de "Rigoletto", que no llegó a concluir Stanislavski.
- Alocución de Meyerhold en el "Congreso pan-unionista de directores de escena".
- Proyecta representar "Edipo Rey" y "Electra" en una plaza de Leningrado
- Pacto germano soviético.
- Siete días después comienza la segunda guerra mundial
- 20 de junio es detenido
- El 15 de julio su mujer, Zenaida RAIKH, aparece degollada en su domicilio.

1940

- El 2 de febrero Meyerhold es asesinado.
[Fusilado junto con M. KOLSTOV, condenados por el Colegio Militar de la Corte Suprema de la URSS, ante el que en última defensa oral Meyerhold se retractó de las confesiones que con torturas le habían arrancado los jueces y fiscales de quienes él dió los nombres.]

1941 - 1955

- El nombre de Meyerhold es prohibido en todas las publicaciones de la U.R.S.S.

Agreguemos a esta cronología, del Tomo I de "Textos teóricos", editado sin fecha, (pero que naturalmente hay que entender es anterior a 1972 la del tomo II), estos datos: Meyerhold ha sido rehabilitado en 1955, por tenaces gestiones de un familiar cercano; solamente en 1989 se han hecho públicas las circunstancias de su muerte.

Lo que puede llamar la atención de los lectores es cómo, (aparte de la indignación que causa la crueldad reaccionaria y humillante revelada en "el caso MEYERHOLD"), habiéndole el gobierno cerrado su teatro (T.I.M.) el 8 de enero de 1938, Meyerhold siguió actuando, no sólo en las ocasiones que cita Hormigón: 5 de enero de 1939 con su Discurso en la sección de realizaciones de la sociedad teatral panrusa (1938-1939); el 11 de enero antes esos mismos realizadores; y en la Conferencia de Directores de escena de teatros dramáticos el 17 de enero de 1939; sino sus otras actuaciones, (aparte de la puesta en escena nombrada), que no las cita Hormigón, como el acto con deportes en Leningrado, y la de su participación en la Conferencia, junio del 1939, al término de la cual, el 20 de junio, es detenido Meyerhold.

Se explica todo ello por la tenaz perseverancia de un formidable hombre del teatro ruso universal animada por una fe y un amor a su pueblo, a su teatro y al ser humano, que motivaron una larga serie de actuaciones hasta el día de su detención.

Anotemos que la información sobre Meyerhold, sus luchas renovadores, su empeño artístico y "el caso Meyerhold", en forma amplia, detallada y documentada, la obtendremos oportunamente en la publicación de nuestros hermanos del Teatro de los Andes, "El Tonto del Pueblo".

En la próxima CH. D. N° 12 - MAF II, iniciamos la reproducción de párrafos seleccionados de otro libro de Vsevolod MEYERHOLD.

Del libro *ÉTICA*, de **Constantin S. Stanislavski**, tomamos, por la relación que tiene con su lucha creativa por el teatro, el siguiente capítulo:

LA CENTÉSIMA PERSONA

"Por tanto están en una disyuntiva. ¿Qué es mejor?

Te puedes atormentar y rumiar tus preocupaciones, roerte el ánimo; o puedes tratar junto con tus cien colegas, de mantener alejados tus sentimientos de autocompasión, para dedicarte por completo a tu trabajo artístico.

Repito mi pregunta: ¿qué es mejor? ¿Quién es más libre?

La persona que se retrae en su caparazón y halla una independencia solitaria, o la persona que lucha por la libertad de los demás y llega a olvidarse de sí mismo.

Si comenzáramos a interesarnos por los demás, entonces la humanidad entera defendería mi libertad individual, personal.

Quizás para algunos de ustedes esto sea incomprendible.

Pero no sé qué hay en toda esta idea, que les resulta difícil de entender. Si noventa y nueve personas de cien se interesan por la libertad de todos los demás, incluyendo la mía; yo, como la centésima persona, me encontraré en una posición muy feliz, y tendré poco de qué quejarme.

Pero si por otro lado, cada uno de los otros noventa y nueve se preocupa solamente de sí mismo, y por lo tanto trata de abatir a cualquier otro, incluyéndome a mí, estarán oprimidos; entonces yo estaré obligado a luchar contra todos los noventa y nueve egoístas, con el fin de defender la libertad que me corresponde, tanto como a cada uno de los demás."



Del libro de RAÚL SERRANO,

DIALÉCTICA DEL TRABAJO CREADOR DEL ACTOR

Tal como lo anunciáramos en el número 21, hoy iniciamos una reseña de la obra que disponemos de Raúl Serrano, sobre el Método de las Acciones Físicas, que ha y seguirá ocupando lugar en esta sección de "teatro", durante varios números.

Nos limitamos –el compañero encargado de cumplir nuestro anuncio tuvo que ajustarse por esas condiciones de la materialidad práctica del espacio que dispone– a reproducir esta vez, de un capítulo del primer libro mencionado, que obra en nuestra atención, *Dialéctica del trabajo creador del actor*, párrafos seleccionados que contribuirán –nuestra esperanza– a aportar luces sobre el tema que nos ocupa –el M.A.F.–, a la cultura teatral de la familia teatral de nuestro país.

Este primer libro de los tres con que contamos, que fue buscado y logrado hace años en Buenos Aires, como fotocopia, tocados por el tema del Método de las Acciones Físicas que nos despertó la curiosidad por esa "novedad" el *OTHELLO, puesta en escena y comentarios de C. S. Stanislavski*, editado el año 1948 por Seuil.

Esta edición en francés el año 1950 cuando lo adquirimos en París motivó –para facilitar su difusión– la búsqueda de una edición en español, que a 58 años prosigue sin haberla encontrado, por lo que rogamos a quien lea esto, nos oriente hacia ella.

Dicho libro, contiene una valiosa introducción de la conocida escritora Nina Gourfinkel, que hace un prodigioso resumen del "sistema" de Stanislavski, como él mismo designaba a su técnica primera, y que en la puesta en escena que en Niza él elaboró entre el año 1929 y 1930, para su producción en Moscú, donde duró solo diez días, ya apuntó claramente sus auto disidencias con el "sistema" y nacimiento del Método, como también él mismo llamó a su nueva técnica actoral.

En este libro de Stanislavski se encuentran por ejemplo de lo dicho, en la página 182 párrafos como éste:

"En suma, es necesario marcar en los dos pasajes un sentimiento verdadero, intenso, sin nerviosidad, y el resto del tiempo ayudarse de la técnica, limitándose a *ejecutar con nitidez los trozos, las tareas y los actos físicos del rol*"... que nos advirtió de la novedad, distinta a lo hasta ese momento recomendado por él en su "sistema".

Novedad que fue apareciendo más clara en su capítulo "A propósito de la línea de acción", en el que se repiten y amplían aseveraciones como éstas:

"Interpretando un rol, sobretudo un personaje trágico, hay que pensar lo menos posible en la tragedia, y lo más posible en la simple tarea física. También así, el esquema del rol entero, se reducirá a los actos físicos".

"Entrando en escena, el actor pensará en algunos actos físicos inmediatos que interpreten, colmen su tarea o todo el acto. Los otros seguirán ellos mismos, en una sucesión lógica.

"Los actos físicos que se dejen fijar bien y que a continuidad resulten cómodos para componer un esquema, implican las circunstancias propuestas y los si mágicos, al margen de toda voluntad del actor... Pasando de un acto físico a otro, el actor al mismo tiempo, pasa involuntariamente de una a otra circunstancia propuesta.

"Que él no siga ninguna otra vía en el curso de los ensayos. Es así justamente que él elabora, equilibra y fija esta línea, *–la línea de los actos físicos–*. Es

solamente así que él llegará a dominar la técnica del rol".

Lo dicho hasta aquí es solamente una muestra del valor del Método de las Acciones Físicas, que ya el año 1929, desde Niza "en su reposo medicinal", C. S. Stanislavski, nos dio señales de su genio creativo, y que lo consignamos aquí, para que comprometa a ustedes, en la atención perceptiva a lo que reproduciremos enseguida con la palabra experta del primer libro consignado de *Raúl Serrano*, cómo éste, en una línea de superación crítica, continúa el espíritu superador y creativo de Stanislavski.

Informativamente, tomamos del último libro de Serrano, *Nuevas tesis de Stanislavski*, los siguientes apuntes biográficos:

Raúl Serrano. (San Miguel de Tucumán, 1934) es uno de los directores y pedagogos más importantes del teatro argentino. Egresó con la máxima puntuación del Institut "Ion Luca Caragiale" de Teatro y Cinematografía de Bucarest, en 1961. Realizó numerosos viajes de estudios e investigaciones durante los que visitó y analizó instituciones de educación teatral de Europa y América.

Entre las publicaciones que integran su importante producción teórica y pedagógica sobresalen "Dialéctica del trabajo creador del actor", "Tesis sobre Stanislavski" (Premio Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires), "Método de las Acciones Físicas, Stanislavski", y "Nuevas Tesis sobre Stanislavski".

Dirigió las revistas "Teoría y Práctica Teatral" Y "Artefacto".

Como director ha realizado más de cincuenta puestas en escena en la Argentina y Europa, entre las cuales se cuentan "Ceremonia al pie del obelisco" de Walter Operto, "Qué clase de lucha es la lucha de clases" de Mosquera-Alberdi, "El proceso" de Kafka-Mediza, "La revolución es un sueño eterno" de Andrés Rivera y "La Madre" de GoR ki-Brecht.

Actualmente dirige el Teatro-Escuela Artefacto y es asesor artístico del Centro Cultural de la Cooperación.



EL NUEVO STANISLAVSKI

Ya hemos afirmado nuestra convicción acerca de la existencia de dos Stanislavski diferentes. Pero esta opinión no es compartida por muchos especialistas y justo es que lo mencionemos y oigamos algunos de sus argumentos.

El teórico soviético M. Knebel, en un artículo dedicado a considerar las diferencias entre el arte de la vivencia y el de la representación, sostiene: "Creo que es un grave error contraponer al Stanislavski de la juventud al Stanislavski de más tarde, crear la impresión que al final de su vida haya revisado las verdades fundamentales de sus sistemas... Seguramente, como todo gran artista, como todo hombre con un pensamiento científico, Stanislavski evolucionó...".

Es justamente a esa evolución a la que queremos atender y definir. ¿En qué consistió? ¿Fue intrascendente? ¿Se trató de una evolución rectilínea y en un mismo sentido?

La obra de Stanislavski es absolutamente coherente del principio al fin en la búsqueda de la verdad escénica y de los procedimientos más apropiados para lograrlo. Pero justamente esa coherencia lo llevó a cuestionar sus postulados iniciales y a plantear una nueva "sintaxis" de la tarea actoral. Dada esta nueva secuencia ¿todos los elementos técnicos quedan iguales y cumplen idénticas funciones?

Ya hemos adelantado algunos argumentos que intentan probar que no es así.

En una primera etapa Stanislavski proponía partir, en el trabajo actoral, del análisis minucioso y detallado de la obra teatral propuesta por el autor, del texto. Se trataba de las palabras correspondientes a cada personaje, con algunas indicaciones (a veces) acerca del lugar y la época en que se desarrollaba la escena, con algunas acotaciones que describen acciones, estados de ánimo de los personajes u otros detalles. Esas acotaciones, las más de las veces, se nos aparecen a los actores y directores como incómodos corsets que, por no tener en cuenta nuestras condiciones reales de espacio, de época, la personalidad de los actores concretos que utilizamos, etc., encasillan nuestro proceder técnico con palabras muy poco concretas tales como: "sarcásticamente, con ironía, dudando, etc.". Lo más concreto que reciben los actores del texto son las réplicas y muchos se aferran a ellas como a una tabla de salvación y buscan allí todo lo necesario para su actuación. Sin embargo, todo texto teatral compuesto fundamentalmente por las réplicas de los personajes, posee aunque sea de modo implícito una situación de hecho más o menos definible o capaz de ser construida. Y en ella los personajes debieran moverse, accionar, sentir, hacer, etc. ¿Cómo desentrañar esa imprecisa circunstancia material en un análisis de mesa? ¿Cómo definir verbalmente una interacción compleja, un estado de ánimo, y lo que es peor, luego de definido, cómo volcarlo a la práctica, cómo concretarlo?

Hay una gran distancia entre las definiciones verbales de los hechos o los estados de ánimo y su ulterior realización escénica. Y toda esta imprecisión contrasta claramente con la radiante precisión de las palabras a decir. Ellas aparecen ordenadas, claras, en una sucesión lógica.

Es esa diferencia entre la concretez de los textos y la imprecisión de los restantes elementos componentes de la estructura dramática lo que quizás haya inducido a muchos a pensar que en el texto se hallaba el comienzo de la tarea actoral.

Si alguien se pregunta ¿Por dónde comenzar?, la presencia contundente de ese texto claro puede aparecerle como respuesta suficiente para el inicio del proceso. Y el Stanislavski de la primera época, sumamente respetuoso de la autoridad artística y moral de los autores con que trabajaba, procedió así. Consideró que el trabajo del actor se inicia, debía iniciarse, con un análisis cuanto más detallado y profundo del texto.

El problema que surge a continuación es el siguiente: ¿Qué hacemos con ese texto

analizado?, y ¿Cómo lo analizamos, qué buscamos? Él mismo nos lo indica. En una primera época, Stanislavski buscaba en el texto la líneas de los pensamientos, la de las imágenes, la de las acciones y dejaba para hallar en la práctica de la escena, la línea emocional. Quizás aparecía un poco oscura la relación recíproca, entre estos elementos. Quizás el actor entraba a los ensayos sobre el escenario con una cantidad de datos que no podía jerarquizar adecuadamente. Y así la práctica no poseía el grado de precisión y científicidad que a veces veíamos en los análisis de mesa. La práctica aparecía más bien determinada por el inmenso talento del maestro, creador igualado por pocos en este siglo, y por el "talento" de los actores.

En el caso de la primera metodología stanilavskiana, el "sistema", hallamos adecuadamente definidos los primeros elementos de la conducta escénica. Pero el defecto de esta formulación reside en que el maestro todavía no ha hallado su estructuración, las leyes propias de su existencia en sistema complejo. El primer enfoque expone muchos elementos valiosos de la conducta del actor pero los muestra en un modo yuxtapuesto y con sus nexos de necesidad y causalidad oscurecidos aún.

El hallazgo fundamental de este período es a nuestro juicio, el señalamiento que el proceso debe transcurrir desde lo racional hacia lo subconsciente, desterrando así el planteo voluntario del sentimiento. En ese trayecto Stanislavski utiliza muchos elementos justos pero a veces los propone para ser empleados de un modo paralelo y favorece así el desdoblamiento.

Todos los que hemos practicado este sistema, y a veces con marcado estilo, hemos tropezado con algunas lagunas teóricas serias y sobre todo hemos sentido la violencia del paso de la etapa teórica en la mesa, a la práctica en el escenario.

Entrábamos a ella atiborrados de conocimientos y datos, muchos de los cuales no encontraban cabida en la práctica real. Y en cambio otros detalles insignificantes durante los análisis teóricos de índole generalmente psicológica o ideológica, tales como las distancias, los desplazamientos, los tiempos, las relaciones espaciales con los otros personajes cambiantes y variables hasta el vértigo, nos golpeaban imprevistamente planteándose ante nuestras mentes como los reales problemas a resolver para los cuales resultaban inútiles e inoperantes la mayoría de los datos acopiados. Además nos resultaba difícil lograr la interrelación con partners, difícil sumergimos con profundidad en la acción, poseídos como estábamos por los planes previos y detallados, por los minuciosos análisis que no lográbamos conjugar con lo que teníamos delante de nuestras narices.

Estos problemas fueron vistos y ásperamente criticados por el mismo Stanislavski. Pero opinamos que aparecen como el lógico resultado de las eclécticas formulaciones y procedimientos que se desprenden del sistema en su primera formulación, por su falta de dialéctica en la consideración de los procesos.

Si tuviéramos que resumir los defectos que vemos en el primer período, el "sistema", diríamos que allí pareciera que antes que nada tiene que conocerse todo lo necesario y pertinente a la obra, de un modo teórico, y luego hay que ponerlo en práctica, hay que volcar lo ya pensado en una pasiva materialización. Se trataría de hacer lo ya definido. Y en el teatro nunca ocurre así.

Los análisis abstractos, es decir hechos en ausencia de las condiciones reales de la acción no poseen un real acoplamiento con la cambiante realidad. No surge de ningún plan así pensado, la interacción, o en todo caso parece esquematizada, mecanizada.

Por lo tanto el actor tiene ante sí la siguiente disyuntiva: o considera principalmente lo que lograra en la mesa, el plan, y en consecuencia se descoloca frente a la realidad de su partner y el entorno, o bien se sumerge en la interacción y utiliza tan solo una parte, a veces ínfima, de lo ya analizado.

En realidad no estamos sosteniendo la necesidad de que el actor aborde la escena carente de todo plan. No. Pero deberá tratarse de un plan "para la acción, que

extrovierta al actor, que lo "atornille" a la interacción. Y los únicos datos a tener en cuenta entonces serán los referidos a la estructura más objetiva y concreta de la escena, las armas a emplear serán entonces las acciones transformadoras del medio y del partenaire, los objetivos a lograr en la escena.

Con un plan de esta naturaleza, centrado sobre las cosas a conseguir y sobre las acciones posibles de ser empleadas con tal fin, obtendremos resultados concretos e inmediatos. Ante nosotros se irá esbozando de modo material una situación homóloga a la del personaje a la que podremos comprender y someter a trabajo transformador. Y a esa situación material surgida ante nuestros ojos podremos someterla a los análisis que creamos convenientes, considerar sus insuficiencias, sus excesos, etc. No habrá entre nuestros planes para la acción y nuestra práctica los abismos que hallamos cuando lo abordamos con un plan minuciosamente elaborado durante el trabajo de mesa. El plan, en realidad, se nos presenta como una estrategia inmediata para transformar lo que va apareciendo delante mío. Nuestra teoría hará surgir una práctica y esa práctica irá perfeccionando nuestro enfoque teórico.

Este modo de abordar la obra es el que creemos correcto y se desprende del Método de las Acciones Físicas.

Hemos mencionado ya tantas veces a lo real y a la realidad que nos vemos obligados a definir nuestra visión específica.

Lo real, para el actor, no es nunca una necesidad u objetivo abstracto aun que pueda ser definido verbalmente con precisión. Tampoco al decir realidad queremos referirnos a un cierto modo de la introspección que actúa sobre la interioridad en un intento por adecuarla a lo que se supone sea la del personaje.

Lo real para el actor es pura y simplemente la posibilidad de hacer, de accionar en un sentido objetivo.

Lo real tiene que ver con este sentido objetivo transformador del aquí y del ahora, con este para qué orientador de la acción física. En la lucha por la obtención de ese objetivo no sólo el entorno y el partenaire sufrirán transformaciones, sino que el actor mismo, el propio sujeto, irá transformándose en el personaje y superará los groseros abordajes iniciales, de su comportamiento con actitudes y conductas cada vez más adecuadas. Estos vínculos del actor con la realidad que lo rodea y la relación activa que establece para con ella, resultan claramente distintos de la actitud introspectiva o escindida que tienen los actores que trabajan con el "sistema".

El actor en la primera versión, no aparece realmente comprometido con lo que hace, aunque registremos obviamente su presencia real sobre el escenario. ¿Qué ocurre? Al introspectarse, toma como objeto de su quehacer, sea éste de la índole que fuere (psíquico o físico), su propia interioridad psíquica y se despega más o menos de lo que constituye efectivamente su entorno real. En el mejor de los casos, sus contactos con él son necesariamente superficiales. La emoción surge, pero como consecuencia del trabajo sobre sí mismo. Hay conductas orgánicas, pero éstas aparecen desconectadas de las del partenaire y no son producidas por la interacción. Son casi soliloquios o monólogos. El actor se presta pasivamente, presta su identidad para que el personaje exista gracias a que alguien (él mismo) pensó y decidió (ni aquí ni ahora) lo que ahora él está haciendo como personaje. Pero en realidad el actor mismo, como tal, no se halla involucrado en la acción presente. Está afuera provocándola, favoreciéndola. En ningún caso el actor "produce" aquí y ahora determinadas conductas, sino más bien "reproduce" otras determinadas y ensayadas con anterioridad.

Hay cierta distanciaci3n en lo que se obtiene, pero no en el sentido brechtiano, sino más bien en uno contrario, altamente emocional y subjetivo, poco conciente y activo. La acci3n derivada de este modo de la t3cnica actoral (la introspecci3n sensorial utilizada como motor) no se parece en nada a la que Boris Zahava define en un art3culo esencial que mencionaremos luego. La acci3n activa de Zahava, y perd3nesenos la

redundancia, requiere el nombre propio del actor que la ejecuta, requiere ser ejecutada inexorablemente en el presente del indicativo.

En la postura que nos hallamos criticando, propia de la introspección sensorial generalizada como causa de la conducta, todo se halla decidido de antemano y la fundamental tarea por hacer es recordar, evocar. Y como todo ello ha ocurrido por lo menos en otro contexto espacio-temporal, aunque sea con el mismo sujeto, el que está ahora aquí, en este instante, se halla en verdad pseudoaccionando en un sentido objetivo y material. Está enajenado con respecto a la acción. El actor así concebido no es creador, es en realidad mero ejecutor.

En la primera etapa stanislavskiana la puesta en práctica de lo pensado aparece con una importancia reducida. Se trata de la realización semipasiva de lo ya pensado. Y al aproximarnos a este fenómeno desde un ángulo gnoseológico resulta claro que lo que se materializa como acto es lo pensado, es decir, lo esquemático y simplificado por rico que haya sido su origen. La acción se desvincula así de la intercalación dialéctica que ocurre en toda praxis verdadera. Nos hallamos frente a un remedo, aunque vivenciado, de la verdadera praxis. ¿Será esto lo que pretendemos del teatro de la vivencia?

Esta ruptura entre lo pensado y la puesta en práctica hace que lo que se haya visto en los planteos teóricos como determinante e importante, aparezca luego como insignificante y carente de validez en su realización concreta, mientras que aspectos no tenidos en cuenta pueden luego aparecer como los eslabones principales y los verdaderos desencadenantes de la conducta.

Stanislavski no ignoró todos estos cuestionamientos. Hacia los años 30 su pensamiento comenzó a cambiar. Su interés se volcó hacia los comportamientos físicos.

Para desmentir a quienes opinan que nada cambió en la técnica de Stanislavski, rescatemos aquí algunos de los apelativos que él mismo empleó para calificar la técnica que nacía. Habla, por ejemplo, de una "nueva forma de abordar el papel", del "nuevo secreto y la nueva peculiaridad de nuestro método", de "la nueva y feliz característica de este método", etc. La repetición de la palabra "nuevo" en cada caso no es para nada casual.

Sí. Para nosotros, y tenemos la petulancia de creer que para el propio Stanislavski, algo ha cambiado. Es verdad que se persiguen los mismos objetivos: lograr la vivencia, la verdad del comportamiento escénico. Estamos dispuestos a admitir que muchas (no todas) las conquistas teórico-prácticas realizadas por Stanislavski en años anteriores pueden rescatarse y aún asimilarse al nuevo método.

La nueva sintaxis otorga distinta jerarquía a elementos ya conocidos y definidos con anterioridad: por ejemplo y ante todo la acción (escénica, física o como quiera denominársela) y algunos de sus elementos intrínsecos como los objetivos, los conflictos, las mismas circunstancias dadas, etc. En cambio otros componentes del sistema, otrora juzgados como fundamentales y aún como esenciales puntos de partida del trabajo, pasan a ocupar lugares teóricos secundarios: por ejemplo, la relajación muscular que se convierte en producto inevitable de la correcta acción y no en su causa, la concentración que sobreviene accionando y no como premisa de ello, etc.

En todo lo que hemos dicho hasta ahora puede verse una crítica a algunos elementos parciales del primer Stanislavski, a algunos de sus descubrimientos y afirmaciones. Pero entiéndase esta crítica como la lógica actitud de herencia de lo probado y valioso, tras el examen riguroso de la práctica y el abandono de los conceptos que se presentan como superados. Así entendemos nuestra actitud crítica que incluye un entusiasta y admirativo apoyo al Stanislavski que comienza a esbozarse allá por 1933 y llega a sólidas conclusiones acerca de la función de la acción física entre 1936 y 1937. Seguramente la muerte del maestro le impidió sacar todas las premisas que lógicamente se desprenden de sus últimos descubrimientos y que su sagacidad crítica no hubiera dejado pasar inexploradas. Y éste es el camino que deben seguir aquellos

que intentan desarrollar las conclusiones y no aplicarlas ciegamente como letra de evangelio.

Sostenemos que Stanislavski comienza con un nuevo planteo, aunque de un modo residualmente ecléctico, en su experiencia pedagógica afectada sobre el primer acto de "La desgracia de tener ingenio" de Griboiedov y cuyo texto se halla fechado en 1935. Índices incluso de sus nuevas preocupaciones pueden ser encontrados en sus notas sobre "Otelo" fechadas entre 1930 y 1933. Con todo, la exposición más coherente de la nueva posición aparece en el capítulo sobre "El inspector" de Gogol, fechado entre 1936 y 1937, apenas un año antes de su muerte, y en algunos otros artículos que también se incluyen en el tomo "El trabajo del actor sobre su papel". Como vemos, el actor –el título nos orienta– ya no trabaja sobre sí mismo. Veamos algunos otros títulos: "Complementos para el trabajo sobre el papel de "El inspector"; "Sobre la importancia de las acciones físicas"; "Una nueva forma de abordar el papel"; "El esquema de las acciones físicas", etc. Por supuesto, nosotros trabajamos sobre material traducido y sin la pretensión de haber agotado la inmensa bibliografía stanislavskiana, mucha de la cual sabemos que no ha sido aún publicada, ni siquiera clasificada y menos aún traducida y puede contener todavía valiosos aportes al tema que nos ocupa y modificar así fechas u otras afirmaciones relativamente secundarias.

Nos hallamos totalmente intimidados por la dimensión y la significación de la obra de Konstantin Sergueievich y por ello dejaremos que sea el propio maestro con sus mismas palabras quien critique sus trabajos anteriores. Entendemos la necesidad de la crítica pero rehusamos la impiedad y aún la soberbia que puede sernos atribuída. El maestro mismo fue quién nos incitó a esta superación crítica con su propio ejemplo.

Todos los libros previos a las fechas que citamos están dedicados por Stanislavski a la descripción y el análisis de numerosos procedimientos propios del trabajo del actor sobre sí mismo y sobre el rol. En ellos se insinúan técnicas que comienzan siempre con el estudio del texto en lo que ha dado en llamarse el "trabajo de mesa", como ya hemos visto.

Oigámoslo ahora, en esta época de la formulación del nuevo método: "¿Para qué estar sentado durante meses y meses frente a la mesa, tratando de exprimir desde el interior de uno mismo el sentimiento adormecido? ¿Para qué obligarlo a vivir al margen de la acción?" Y más adelante: "Con lo que vosotros concluís, es decir, con las simples acciones físicas, nosotros comenzamos. Usted mismo admite que la acción exterior, la vida del cuerpo, es más accesible. ¿No es mejor entonces comenzar la creación justamente por lo que es más accesible, o sea por las acciones físicas, por toda su línea ininterrumpida, por "la vida del cuerpo humano"?; ¿Decís que el sentimiento sigue la acción en el papel creado y bien concluído? Pero en un principio, cuando no está aún creado, aquel también sigue la línea de las acciones lógicas. Tratad pues de atraerlo desde los primeros pasos. ¿Para qué pasar ansiedades, manoseando el personaje?".

Y para que no quepan dudas de lo que se propone: "Para apreciar mejor lo que estoy recomendando, comparad nuestro Método (el de las Acciones Físicas) con lo que hace la mayoría de los actores en todos los teatros del mundo. Los directores estudian las nuevas obras en sus gabinetes y llegan al primer ensayo con un plan preconcebido. Dicho sea de paso, muchos de ellos ni siquiera las estudian, esperando todo de su propia experiencia".

"Sabemos muy bien que esos directores, desde el principio y de modo formalista, guiados por la rutina, establecen directamente la línea del papel. Otros más responsables y con mejor preparación literaria, luego de realizar un minucioso estudio en el silencio de sus gabinetes, elaboran una línea eminentemente intelectual. Ésta podrá ser justa pero no es atrayente y por lo tanto útil al creador".

"Por último existen directores de excepcional talento que les demuestran a los actores

cómo debe interpretarse el papel. Cuanto más genial es la demostración tanto más fuerte es la impresión del actor-espectador y tanto más supeditado queda el artista a la dirección. Conociendo la perfecta interpretación del papel, el actor desearía interpretarlo exactamente como le fue demostrado. Ya nunca podrá desprenderse de la impresión recibida y se verá en la necesidad de imitar al modelo. Pero nunca podrá recrearlo, pues éste será un objetivo superior a sus posibilidades. Tras esa demostración el actor queda privado de su libertad y de su concepción”.

Muchas son las ideas contenidas en esta cita. Comencemos a extraer algunas conclusiones que se imponen.

Lo primero: un rechazo de plano al tradicional modo de analizar la pieza estando “sentado meses alrededor de la mesa” y –¡atención!– “obligado a vivir al margen de la acción”. Se propone pues que implícitamente ahora y luego aparecerá explícitamente, que el actor asuma la práctica de ese análisis, que lo extraiga del limbo puro de la teoría y lo vincule, de algún modo todavía no muy explícito, a la acción. Se comienza a delinear un modo de analizar específico del actor en el que utiliza los instrumentos más adecuados: su propia personalidad psicofísica. Y se le propone además un nuevo objeto de búsqueda: la línea ininterrumpida de las acciones físicas, es decir, la conducta material y objetiva del personaje abandonando para mejores épocas las concienzudas penetraciones del texto, de nivel exclusivamente literario. ¿Por qué todo esto? Simplemente, para Stanislavski, porque este procedimiento es más accesible y reconocible. ¿Y para qué proceder así? Para que el sentimiento, la niña bonita aspirada y deseada por todo actor de la vivencia, siga a la acción y que esto no ocurra, como sucedía anteriormente, tan sólo en el papel ya creado, concluido y acabado, sino que la emoción vaya apareciendo entrelazada con la conducta material del actor. Stanislavski rechazó indignado en este trozo de su libro el intento “por exprimir el sentimiento adormecido desde el interior de uno mismo”. ¿Y de dónde debiera entonces provenir? Del contacto material con lo exterior, con el partener y los entornos. “Exprimir” el sentimiento adormecido, nos parece una indignada pero correcta manera de describir los esfuerzos de algunos actores por hacer funcionar su memoria emocional. El nuevo procedimiento del Método de las Acciones Físicas, rechaza “el manoseo” del personaje, es decir, rechaza los esfuerzos introspectivos, en el vacío, sin la acción, por recuperar los sentimientos.

Luego, en la cita, Stanislavski la emprende contra diversos modos de la dirección escénica que presuponen: primero, la elaboración de planes de ausencia de la situación real de trabajo y sobre todo en ausencia del actor vivo cuya personalidad creativa queda así excluida de la creación.

Si nos hemos detenido en tan larga cita es porque pensamos que esos párrafos inauguran los principios de una nueva metodología de trabajo en la que se rechazan los estériles análisis intelectuales hechos al margen del escenario y de la acción y se promueve en cambio un tipo de análisis específico, el de la práctica actoral que tenga en cuenta la concreción espacio-temporal del objeto a producirse, su carácter complejo e impensable en abstracto. La propuesta de comenzar la producción de la escena “desde lo más accesible” para ir ascendiendo a la creación de los aspectos más complicados y densos, respeta plenamente los requerimientos de un proceso gnoseológico objetivo y material.

Si pasamos ahora al capítulo referido a la creación de “El Inspector” veremos que es instructivo desde su mismo comienzo. ¿Cómo no reconocernos en esos elencos que se reúnen para escuchar la lectura de la nueva obra y en los que, una vez efectuada, nos encontramos desconcertados por las opiniones divergentes y hechas a la ligera, apabullados por los mil caminos técnicos contradictorios que parecieran abrirse en una clara invitación a la confusión? Los artistas “quedan perplejos ante sus papeles”. ¿Qué hacer? ¿Cuál es el comienzo del trabajo? ¿Cuál de las mil opiniones que nos asaltan de

modo contradictorio tener en cuenta? ¿Cuál de los mil temas teóricos que conozco debo elegir? ¿Será capaz alguien de considerar todo a la vez? Mejor resulta encomendarse a la suerte que nos depare Apolo para salir del embrollo, o lo que es más frecuente, mejor confiar en el director, ya que él si sabe lo que hace (nosotros por desgracia no). O a lo mejor en los primeros ensayos nos viene la inspiración. ¡Oh inspiración, oh talento, cuántos pecados se han cometido en tu nombre!

¡Cómo no reconocernos en esos actores que pasan horas frente al libreto abierto esforzándose por penetrar la obra no ya tan solo espiritualmente, idealmente, sino también físicamente desde la lectura misma! Tensos, demudados por el esfuerzo, procurando concentrarse mientras repiten las palabras ajenas del texto. Y esas transpiraciones prematuras son la lógica consecuencia de la inutilidad de la tarea planteada: querer hacer las cosas de modo definitivo desde la lectura, querer apresar para siempre algo que no se sabe bien todavía qué es, intentar comprender el sentido de un texto en ausencia total del contexto que es lo único que nos permitirá profundizar.

En ese atormentado deambular, el actor se "impregna de todo tipo de detalles necesarios e innecesarios", luego de lo cual aparece el director y les dice: "Subid al escenario e interpretad los personajes". Es decir, aplicad todo aquello que vimos en los últimos meses. ¿Todo? ¿Lo inútil también? ¿Y qué es lo útil y lo inútil, cómo saberlo? Aplicar todo lo estudiado y comprendido. Bien. ¿Pero en qué orden? ¿Cuál es el elemento desencadenador?

Dice Stanislavski: "Con la mente colmada y el corazón vacío suben al escenario pero nada pueden interpretar. Faltan aún largos meses de labor para poder desechar todo lo superfluo, para seleccionar y asimilar lo necesario, para hallarse a sí mismo en el nuevo personaje... ¿Sirve acaso el método de imponer ideas, los criterios y las percepciones que no se hayan arraigado en el alma del actor?... No es posible juzgar sobre una obra, sobre las vivencias que ella encierra, si no se ha encontrado aunque sea una parte de uno mismo en la obra del autor".

Y finaliza agregando: "No me opongo precisamente a las polémicas y al estudio de la obra en grupo, sino tan sólo al hecho que se haga prematuramente".

El objeto real del trabajo está constituido por éste lugar, éstos accesorios, estas personalidades vivientes, ahora, en esta situación. Con los problemas que me planteo yo, el actor, para resolverlo aquí y a mi modo, y a los que ataco como si fuera yo mismo en la situación (homólogo a la de la obra). Los problemas también son homólogos a los del personaje, pero no son sus problemas, son míos y los tengo ahora y aquí. Lo que aparece delante de mis ojos es la materia a empujar en el sentido deseado por el personaje que se ha vuelto mi propia voluntad.

Todo procedimiento que ponga ante los ojos del actor consideraciones de índole psicológica, política, etc., sin que éste haya resuelto lo que hace, lo que quiere y persigue concretamente en la escena, es decir antes que haya vuelto realidad práctica y objetiva su conducta con tareas mínimas, físicas y elementales, carga inútilmente la cabeza del actor con pseudos problemas que no está en condiciones de resolver y en consecuencia lo induce a pensar, a introspectarse en vez de hacer. Lo lleva a forzarse para sentir en vez de enfrentar materialmente los conflictos.

Y como consecuencia de todas esas falsas opciones, oportunamente denunciadas por Stanislavski, aparecen los clichés, las tensiones musculares excesivas, los tonos teatrales.

El mero hecho de que el actor sepa por donde empezar (es decir que intente hacer y para qué hacerlo) lo libera de una gran cantidad de pseudoalternativas y lo introduce en la sencillez y la veracidad de los comportamientos naturales.

El actor conoce así sus tareas, las asume y lo que es más, se siente capaz de resolverlas objetivamente. Y éste es el verdadero inicio de la creación.

¿En qué consiste pues lo nuevo aportado por el Método de las Acciones Físicas? Escuchemos al propio Stanislavski.

Tortsov habla del "método psicotécnico de crear la vida del espíritu humano del papel (recordemos al pasar que éste fue siempre el gran objetivo de todos los trabajos de Stanislavski), por **la creación de la vida del cuerpo humano**". Sostiene que en el período incipiente de la creación, para no extraviarse en los complejos vericuetos de la obra, hay que aferrarse firmemente a la línea precisa de las acciones físicas". Inventa una metáfora: compara la función de las acciones físicas con la de los rieles del ferrocarril. Son ellas las que permiten, facilitan, orientan el avance. Pero no constituyen en sí mismas el objetivo perseguido porque a nuestro artista "no le interesan las acciones físicas, en sí, sino las condiciones interiores y las circunstancias que justifican la vida exterior del personaje".

Se detiene pues Stanislavski a *subrayar aquí el carácter instrumental de las acciones*. No son el fin buscado por el artista digamos, no marcan ya la puesta en escena ansiada, sino que se trata de herramientas que permiten, en el caso inicial, encontrar los verdaderos comportamientos del actor. Esa compleja estructura tanto psíquica como física, tanto espacial como desplegada en el tiempo, tanto personal como íntervinculada con las de los demás, va surgiendo bajo la sólida y objetiva guía de las acciones físicas.

El objeto que aparece en esta manipulación es complejo y cumple varias funciones. La primera de ellas es una función claramente gnoseológica. Se obtiene un objeto que sirve para conocer, comportamientos posibles, para comprobar la veracidad, la posibilidad de mis previsiones anteriores como creador. No hablamos para nada todavía de la belleza, de la expresividad, de los ritmos fascinantes de lo logrado. No estamos queriendo tan solo saber un poco más de lo que abstractamente puede preverse acerca de la situación dramática propuesta por el dramaturgo.

Al mismo tiempo, debemos reconocer que el trabajo objetivo de los actores se nos ofrece no tan solo como un puro objetivo de conocimiento. Lo que vemos se halla emparentado con nuestras aspiraciones creadoras. La casualidad, puesta al descubierto por el movimiento de la causalidad que manejamos al plantear las acciones, comienza a fascinarnos. En lo logrado existen elementos estéticos.

En el objeto obtenido mediante la aplicación del Método de las Acciones Físicas, que recordamos es un método que persigue el análisis, no se hallan todos los elementos propios de la creación artística, pero tampoco podemos afirmar que estén ausentes. El objeto obtenido puede ser considerado por el creador con fines eminentemente cognoscitivos o bien puede servir de fundamento para la ulterior elaboración cada vez más estética y expresiva del objeto teatral.

El interés de Stanislavski por indicar las acciones como el comienzo de la tarea actoral; posee para nosotros un mérito excepcional. Es evidente que entreveía con claridad la necesidad de un ordenamiento heurístico, más racional que en la anterior y capaz de poner en claro que no todos los elementos de la tarea actoral resultan igualmente necesarios al mismo tiempo. El carácter procesal de la tarea, es decir su carácter eminentemente histórico, en el que algunos procedimientos deben necesariamente preceder a otros y aún generarlos, aparece aquí con nitidez. Es cierto que anteriormente Stanislavski había constatado que los sentimientos eran el resultado de la actividad del actor y no podían constituirse en objetivos conscientemente buscados. Pero las innumerables tareas que debían preceder la práctica escénica, —la concentración, el relajamiento muscular, el hallazgo de la línea del pensamiento, el de las imágenes, el trabajo en fin con la memoria emotiva— oscurecían el proceso.

Otro de los roles esenciales que acuerda Tortsov a las acciones surge del siguiente párrafo: "Para no ahuyentar al sentimiento no piensan —los grandes actores— en las vivencias interiores sino que trasladan su atención hacia la vida física de su cuerpo

humano. A través de ella se va creando por sí solo y en forma natural la vida del espíritu humano, tanto la consciente como la subconsciente. De todo lo dicho se desprende –resumió Tortsov– que la verdad de las acciones físicas y la fe en ellas nos hacen falta, no por realismo o naturalismo, sino para provocar, por vía refleja y de modo natural, las vivencias del alma del papel, para no ahuyentar ni violar nuestro sentimiento, conservando virginidad, espontaneidad y pureza “para poder transmitir en la escena la esencia viva, humana y espiritual del personaje interpretado.”

Refuta así todo el carácter introspectivo inicial de su “sistema”, anterior. Cuando el actor trabaja sobre su interioridad e intenta controlarla, surgen todas esas tensiones autocríticas originadas en la poca naturalidad del procedimiento. Iguales tensiones nos surgen en la vida real cuando queremos recordar algo y no lo logramos por ejemplo. Esa autocrítica es la misma que aparece cuando en el trabajo “sobre sí mismo” se intenta iniciar conscientemente, voluntariamente, la búsqueda de las huidizas imágenes que debieran conducirnos a la aparición del sentimiento. En tanto que, si asumimos la vida del cuerpo humano, de las conductas reales y objetivas, ello nos conduce a verternos sobre el partener activamente, a perder el sentido autor crítico en aras de una capacidad transformadora que se ejerce sobre nuestra exterioridad.

Igualmente valiosa resulta la reflexión stanislavskiana que habla de “la verdad de las acciones físicas” no por razones estéticas derivadas de un presunto deseo realista o naturalista, sino como consecuencia de la voluntad de provocar en el actor una vivencia real para lo cual resulta imprescindible no violar los comportamientos objetivos de nuestros aparatos psicofísicos.

Independientemente de la voluntad de estilo que se esconda en el trabajo actoral y siempre que se pretenda la vivienda escénica del personaje, el proceso no podrá eludir la actividad física “verdadera” única alternativa posible a la introspección sensorial para obtenerla.

En la cita mencionada, Stanislavski, dice: que las acciones provocan “por vía refleja” y “de modo natural” las emociones. Creemos que sus afirmaciones deben ser entendidas como si el actor produjera y no extrajera de la memoria de manera espontánea los sentimientos por la vía natural, orgánica. Nosotros creemos que aquí apunta a lo esencial en el proceso creador. Antes, Stanislavski habría dicho: “Es imposible accionar en profundidad sin comenzar a sentir” y tenía razón. Pero ahora, en el contexto del Método de las Acciones Físicas y liberada de toda las connotaciones eclécticas que la rodeaban anteriormente, la frase cobra toda su vigencia y presenta a la acción como la más importante herramienta que posee el actor para hallar la vida orgánica del personaje. “Accionar en profundidad”. Lo que equivale a decir, no reproducir tan sólo los aspectos exteriores, físicos, de la conducta, sino y sobre todo accionar procurando conectar entre sí las motivaciones psicológicas de los referidos comportamientos. ¿Cuál es la única de esas motivaciones psicológicas de los referidos comportamientos. ¿Cuál es la única de esas motivaciones que lejos de tornarnos hacia la introspección nos vierte, aún más, en el contexto con la exterioridad que nos rodea? El objetivo transformador de la acción, el para qué, que nace en los fondos de nuestra conciencia y termina en la constatación de nuestra implantación misma en la realidad objetiva. Ya trataremos más adelante el tema.

El trabajo consciente del actor se dirige pues hacia los objetivos exteriores y busca transformarlos y esta actividad, al intentar realmente el procesamiento del objeto transforma paralelamente al sujeto, en un recorrido cuyos detalles analizaremos más adelante, pero que constituye la clave y la base de la metodología estudiada.

Al conceder atención a los comportamientos físicos Tortsov-Stanislavski nos recuerda que de este modo “uno se distrae de la vida de las fuerzas naturales de índole interior y subconsciente y con ello se le ofrece libertad de acción. Son éstas, afirmaciones que cualquier practicante de psicodrama aceptará como justas ya que la

acción sobre otro sujeto "distrae" la autocensura y favorece la propia expresividad de la personalidad más profunda. Sigue Tortsov: "Ello es así porque este método atrae al trabajo por las vías normales y naturales las sutilísimas fuerzas creadoras de la naturaleza que no se pueden someter a ningún control". Gracias a ello, el creador, a través de las propias sensaciones va conociendo la psicología del personaje. Por algo en nuestro idioma "conocer" significa "sentir".

Y abordamos así otro aspecto importante de la cuestión: ¿Qué tipo de conocimiento debe tener el actor al abordar su personaje? No creemos que aquí Stanislavski apele a alguna "intuición" irracional o mística, sino muy por el contrario, lo que hace, es integrar la práctica al proceso del conocer. Otorga a la práctica los roles que efectivamente cumple en el proceso del conocimiento.

Proceso que por otra parte, en el arte, como ya hemos visto, se halla estrechamente ligado al hacer. ¿Cómo conocer la inconmensurable concreción de la obra de arte sin hacer? Lo que se conoce solamente de modo intelectual difiere enormemente de la práctica real.

Ya Stanislavski nos ha hablado de la inoportunidad de algunos estudios abstractos (sean ellos literarios, psicológicos o sociológicos) y ahora va a explicarnos con vehemencia su oposición a los análisis que califica de "intelectualistas".

El actor busca la verdad para crear la fe, el "yo existo". "Pero para lograr aquello no permanecemos sentados frente al escritorio, enfrascados en los libros; no desmenuzamos el texto de la obra en trozos, lápiz en ristre; **permanecemos en el escenario actuando, buscando en la acción dentro de la vida misma de nuestra naturaleza, aquello que había ayudado a nuestras acciones.** En otras palabras, hemos examinado nuestras actitudes no sólo con la razón, es decir teóricamente (!!!) sino que la hemos abordado partiendo de la práctica de la vida (!!!) de la experiencia humana, desde la sensibilidad artística, desde la intuición, desde el subconsciente, etc. Nosotros mismos buscamos lo que resulta imprescindible para la realización de las acciones físicas y de otro tipo. Nuestra propia naturaleza acudía en nuestra ayuda. **Tratad de penetrar en este proceso y comprenderéis que es un análisis interior y exterior de nosotros mismos, del hombre en las condiciones de vida del papel.** Este proceso, en nada se asemeja al frío e intelectual estudio del papel. que comúnmente realizan los actores en la etapa inicial de la creación".

En suma una descalificación paralela y doble tanto del análisis teórico intelectual (e innecesario por tantas razones como las que expone) como de un trabajo introspectivo antinatural" y generador de problemas.

El actor para Stanislavski conocerá "con el alma y también con el cuerpo" e irá alcanzando criterios difícilmente asequibles con la mera especulación. La práctica así lograda no es la obra de arte ya obtenida. Se convierte más bien en criterio para prácticas ulteriores. El Método de las Acciones Físicas es un método de investigación, no de puesta en escena, por ello genera criterios de una complejidad y profundidad que posibilitan a su vez, ulteriormente, prácticas artísticas también superiores.

Oigámoslo a Tortsov en este sentido: "Al realizar aquel trabajo evidentemente él mismo no advertía que las acciones auténticas y racionales, no sólo físicas sino también psíquicas, nacían por sí solas, al margen de su voluntad, desde adentro, surgiendo a través de la mímica, del juego de los ojos, del cuerpo, de la entonación de la voz y de los expresivos gestos realizados por los dedos. En cada repetición se afirmaba más en él la verdad y por lo tanto la fe en lo que estaba haciendo. Sus actitudes y todo el juego mímico se tornaban más persuasivos... Cuanto más repetía la línea de las llamadas acciones físicas, más exactamente, **los impulsos interiores hacia la acción,** con más frecuencia se sentaba, arreglaba su corbata, contemplaba sus zapatos, sus manos, arreglaba sus uñas, etc. En cuanto se daba cuenta de ello, suprimía aquellas actitudes por temor a caer en los clisés.

Tortsov habla del trabajo sobre el rol de Jlestakov en "El Inspector". Se trata de un complejo proceso en el que las obtenciones concretas van dando seguridad al actor y un mayor impulso a su trabajo creador inconciente, pero al mismo tiempo generando una crítica racional y vigilante que se ejerce sobre un terreno totalmente objetivo y en el que ya se puede operar.

Cuando el actor acciona conciente y voluntariamente sobre su partener, éste recibe un estímulo real: la acción física que lo ha tenido como objetivo a modificar. Para él, la acción de origen claramente voluntario de su partener, aparece ya como un estímulo real, material (se trata de la acción física). Y por lo tanto este estímulo efectivo genera en él una respuesta espontánea, ya no del todo voluntaria y conciente, sino más bien surgida como devolución del estímulo material.

Esta devolución, de orígenes ya no solamente concientes, llega al partener. Sobre él presiona también materialmente provocando respuestas reflejas, quizás, en todo caso no meditadas. Se genera así una cadena cuyo origen es claramente conciente pero que poco va desatando comportamientos cada vez más espontáneos y menos elaborados intelectualmente. El carácter conflictivo de este intercambio –recordemos que se trata de una situación de choque teatral– crea las condiciones para el surgimiento de las primeras respuestas emocionales.

Y vemos así cómo a los pocos instantes de haber comenzado una interacción de carácter prominentemente físico, dos actores se ven envueltos en una conducta totalmente orgánica, que ha superado con creces los niveles meramente concientes y los envuelve comprometiendo hasta sus niveles afectivos más profundos.

No tenemos la pretensión de haber agotado en esta somera recorrida la lista total de las invocaciones que comporta el Método de las Acciones Físicas. Ya hemos aclarado que tendrá que ser abordada esta tarea por especialistas de las distintas ramas del saber aquí implicadas.

Pero creemos que las citas de los libros de Konstantin Sergueievich son lo suficiente elocuentes y explícitas como para subrayar la trascendencia metodológica de sus aportes. Como se ve, no fue necesario que nosotros asumiéramos la impiadosa tarea de criticar su ya histórico "sistema", porque ha sido el mismo maestro con su inmensa capacidad autocrítica y con la finura de su poder de observación y análisis, quien nos eximió de ello.

Sigue entonces en pie el principal interrogante. ¿Por dónde empezar el trabajo? Hemos coincidido con Stanislavski en que no se trata de averiguar fríamente, intelectualmente, una serie de datos sobre el texto, sino que se nos presenta una alternativa mejorada que es el abordaje práctico de la tarea. Si ésta fuera la disyuntiva esencial, podríamos concluir en que existen dos actitudes básicas disímiles: a) aquella que comienza con el análisis del texto y b) otra más corporal-física, que partiría de una cierta práctica que deberíamos definir mejor y que finalizaría con la incorporación del texto.

En el "sistema" el texto es el protagonista, el objeto central observado y elaborado durante todo el trabajo realizado por los actores y la mesa de lectura es el lugar de operaciones. Las características de la tarea resultan así elevadamente teóricas. Réplica por réplica, matiz tras matiz, los actores y el director van tratando de escudriñar en la densa significatividad del texto para hallar allí los elementos que les sirvan y, ulteriormente, ir armando en la práctica los personajes.

Algo totalmente distinto ocurre con la puesta en práctica del Método de las Acciones Físicas si nos atenemos a las indicaciones mismas de Stanislavski. No se trata en el comienzo de tener ante los ojos y en la mesa de trabajo el texto. No es necesario recordar frase por frase ni tener en cuenta los mil matices estilísticos y psicológicos. Le bastará al actor con conocer y retener tan solo la situación de la escena en sus aspectos más generales. Es la conducta, la lógica, de su

comportamiento en la situación dada lo que necesitará recordar y considerar.

Esto es lo que servirá de punto de partida al análisis específico que es, en el fondo, el Método de las Acciones Físicas. Y el lugar de este trabajo será lógicamente el escenario, el entorno, a medias imaginario y en parte real, pero de ningún modo la mesa de lectura. Por lo tanto sus características esenciales serán prácticas.

En uno se trabaja sobre un análisis intelectual de la pieza, en el otro, tras un breve planteo, aparece la práctica.

Lo que ocurre es que esa práctica, compuesta por el accionar físico, material de los actores, constituye **una base de desarrollo** nueva frente a la cual el texto es simplemente **el punto de partida**, el que origina el planteo. La nueva base de desarrollo —objetiva, material, existente en un espacio físico y planteando la temporalidad del intercambio actoral en sus reales términos— tiene lógicamente su propio desarrollo, eleva el proceso a niveles de complejidad cada vez mayores y correspondientes al interaccionar creciente de los intérpretes hasta llegar a un grado en el que pueden apropiarse totalmente del texto inicial encontrado ahora por y en los personajes (ya no tan solo en su condición de actores). Estos personajes sustentan el texto sin dejar nunca de accionar hasta la culminación de la nueva forma artística teatral diferente por completo del texto literario, inicial.

La base del desarrollo real de este objeto traslingüístico, complejo que antes definimos y ahora buscamos con el Método, no se puede encontrar jamás en un análisis intelectual y abstracto, sino que se logrará tan solo por una práctica material integrada a una estructura espacio-temporal. Pese a que en el primer "sistema" la minuciosidad y la complejidad de los análisis que se efectúan en los estadios de mesa iniciales, logran confundirnos y hacernos creer que el "verdadero" trabajo del actor ha comenzado, esto no es así. La creación del objeto teatral comienza realmente, y con ella la aparición del trabajo verdadero, cuando los actores suben al escenario e integran en un todo análisis y práctica escénica.

En la etapa teórica del primer período, el "sistema", los "actores imaginan, proyectan, proponen modos del proceder" y la distancia que luego encuentran entre estas ilusiones y la posterior práctica real suele ser tanta que muchas veces nos hemos preguntado acerca de la real utilidad de lo que tanto estuvimos buscando. Questionamos la necesidad y eficiencia de esas deliberaciones.

Mientras que en el segundo período, el Método de las Acciones Físicas, desde el mismo comienzo, los actores no encuentran frente a sí libros abiertos sino el mismo escenario, adecuado por lo menos parcialmente a la ejecución de las tareas básicas propias de los personajes que tienen que interpretar. La disposición de todo allí, de los muebles, la utilería, de lo que marca las entradas, ventanas, etc., es la que realmente (o muy semejante) podrían usarse luego. Los actores no suponen que allí deben trabajar sobre parlamentos. No caben demasiado las disquisiciones teóricas Oigámoslo a Tortsov:

" —¿Recuerda usted Nazvanov, el Inspector, de Gogol? — dijo Tortsov dirigiéndose inesperadamente a mí.

- Lo recuerdo pero mal, a grandes trazos.
- ¡Tanto mejor! (!!!) Suba al escenario e interprete a Jlestakov desde el momento de su aparición en el segundo acto.
- ¿Cómo podré interpretarlo si no sé lo que debo hacer?
- Usted no conoce todo, pero sí algo. Interprete ese algo, o mejor dicho vaya realizando aquellas acciones físicas, así sean las más pequeñas, en forma veraz y sincera, partiendo de su propia persona.
- ¡No puedo hacer nada pues nada sé!
- ¿Cómo? —se enfadó Tortsov conmigo—. En la obra dice: "Entra Jlestakov".
¿Acaso usted no sabe cómo se entra en un cuarto de hotel?

- ¡Sé!

- Pues entre. Luego Jlestakov reta a Osip porque estuvo nuevamente tirado en la cama. ¿Ignora cómo se hace para reprender a un sirviente? Luego Jlestakov quiere obligar a Osip a conseguir algo de comer, etc.”.

Como queda claro, el objeto de la atención y del trabajo de estos actores no es el texto mismo, es decir los parlamentos correspondientes a cada uno de sus personajes, sino y muy claramente lo que esos personajes “hacen”. No se trata de analizar enunciaciones sino que por el contrario, Stanislavski se atreve a decir –y creemos que en cierto sentido tiene razón– que es mejor no recordarlas y reemplazarlas quizás con nuestras propias palabras lo que nos permitiría centrar la atención sobre lo que hagamos, en vez de tratar de recordar un texto, de encontrar sus inflexiones y los calificativos intelectuales con que hubieran sido cargados de proceder de acuerdo al “sistemja”. Y este hacer, esta conducta no debe ser asumida como ajena, como perteneciente a un “él”, al personaje, sino que deberá efectuarse partiendo de la propia persona, lo que implica una perspectiva interior a la conducta misma. Yo no la describo desde un “cómo se hace”. No la muestro como la que hace “él”. –No–. La asumo desde adentro, hallando las motivaciones adecuadas. El quehacer de ellos se transforma en mi quehacer, aunque la forma varíe. Ya veremos más tarde en detalle qué significa esto de partir de sí mismo.

Por ende, la conducta de los personajes así vista y asumida en el contexto más o menos real del escenario que prefigura lo que será luego el entorno definitivo, es lo que los actores tendrán como base del desarrollo real de su labor sobre el personaje. El sujeto real de las acciones no será el personaje al que conozco todavía muy poco, al que no he calificado ni analizado demasiado, cuya psicología se me escapa bastante y al que sobre todo debo abstenerme, por ahora de calificar. El sujeto real de este proceso que se inicia soy pues yo mismo. No hay nada de desconocido en esto ni tampoco en lo que tengo que hacer en un entorno de cuya realidad no puede dudar: se halla expuesto delante mío. Todo se muestra materialmente encarnado: los objetos, el entorno, mi partener que se me opone. Todo lo que debo hacer es asumir mi condición de sujeto activo y, apoderándome del objetivo del personaje como si se tratara de una orden militar que debo cumplir, accionar sobre esos entornos y parteneres, para cumplir con la consigna, para modificarlos. Y es en ese sentido de esa modificación en lo que coincido con el personaje. Al hacer lo que él pretende hacer, comienzo a dejar de ser yo y a ser, por lo menos en cierto sentido, él.

Este carácter objetivo de todos los componentes del planteo se constituye en la base real del desarrollo ulterior del proceso. Y la transformación, material y objetiva, como la propia de cualquiera trabajo que vaya corriendo, irá produciendo un personaje sobre mi propia personalidad, sobre estas acciones y choques.

Son esas “propias acciones” las herramientas decisivas para la construcción del personaje y la estructura dramática en el Método de las Acciones Físicas. Esas condiciones que aparecen como consecuencia del accionar del actor crean vinculaciones dialécticas de alto valor transformador y significativo. El actor, al transformar al partener y al entorno, se transforma además a sí mismo. Se construye como personaje.

Creemos pues que la acción, escénica, física, es una de las formas que adopta el trabajo concreto, individual, y que es esa acción la que extrae del actor al personaje. **Son las acciones las que hacen al personaje y no a la inversa.**

No hay ningún personaje que pueda existir plenamente sin la existencia de sus acciones. A lo sumo existirá como idealidad pensada, como carga psicológica contenida en lo más hondo de la subjetividad, pero jamás como personaje teatral. El actor es solamente un personaje en potencia que llega a serlo tras el trabajo de su accionar escénico.

Gran parte de las conductas inauténticas en escena, gran parte de los vicios teatrales,

de las tensiones y de los esfuerzos emocionales, surgen justamente por la poca claridad de la relación entre conducta interior y conducta física; por esta introspección que aparece en el "sistema" como modo privilegiado del actor de la vivencia.

En cambio, al partir de mí mismo y tener que accionar fundamentalmente sobre lo que aparece a mi alrededor, se genera otro proceso psicológico en el actor. Se favorece ahora la extraversion física, es decir material, controlable. Todos los días, en la vida real, procedemos millones de veces así. Nuestra conducta, como lo apunta Stanislavski, se vuelve más natural, menos tensa ya que no puedo adaptarme objetivamente a lo que me rodea para transformarlo, sin tener que adaptarme fundamentalmente a lo imaginario y romperme de lo real que entra en *disonancia* con lo imaginado. El objeto que tiene delante suyo el actor del Método de las Acciones Físicas no es más de índole lingüística pura, o psicológico exclusivamente: es una situación material exterior a él en la que debe insertarse como hombre total, es decir con sus niveles físicos, lingüísticos y psicológicos. Como en la vida.

Decimos que el objeto es la situación. ¿Y en qué consiste? ¿Cuáles son los elementos que la componen y que el actor debiera buscar? Stanislavski los mencionó muchas veces aunque de un modo desordenado, sin establecer entre ellos los nexos imprescindibles. Se trata de: los sujetos de la acción, la acción misma con sus elementos componentes (los porqués, los para qué, es decir sus causas y objetivos), las condiciones dadas en el entorno, finalmente el texto. ¿Finalmente? Sí, porque en el Método de las Acciones Físicas el texto aparece después de la acción, tardíamente, en la etapa final de un cierto trabajo. Podríamos decir que todas las acciones nos conducen al texto que es incorporado por el actor recién cuando ya ha construido sus condiciones materiales de aparición, pese a que ese mismo texto, estaba escrito, por supuesto mucho antes de comenzar el primer ensayo.

Amplíemos un poco más en detalle esta cuestión. El texto, podríamos decir, es la causa y la consecuencia del trabajo del actor. Es la causa, en el sentido de que constituye el objeto inicial que moviliza toda la tarea creadora, el punto inicial del complejo proceso. Y es la consecuencia en cuanto los parlamentos aparecen como "producidos" por el actor-personaje en las etapas finales de su investigación. En efecto: con su trabajo de acciones físicas el actor va creando causas reales, circunstancias materiales, interrelaciones afectivo-intelectuales entre los personajes, que se nos presentan como las reales "causas" de la aparición del texto, las que justifican su necesidad, las que le dan su sentido último. Los conflictos van apareciendo, delineándose y en consecuencia necesitando, desde la perspectiva de tal o cual personaje, los parlamentos concebidos previamente por el autor. Es por ello que podemos decir que, el actor en su camino hacia el personaje, "produce", en este sentido, los parlamentos. Es decir, crea las condiciones para su aparición. Y cuando el actor del Método de las Acciones Físicas incorpora finalmente las palabras escritas por el autor con anterioridad, éstas le aparecen como necesarias, como las más justas para la ocasión, siempre que se haya investigado la situación en profundidad y correctamente.

Es desde esta perspectiva que nos atrevemos a decir que el texto del autor es a la vez premisa y resultado del trabajo actoral. El texto es el mismo antes que luego de ser accionado por el actor. Los límites conceptuales de la situación, la cantidad y los objetivos más evidentes de los personajes son los mismos. Pero algo en la significación ha variado fundamentalmente. Aparecen problemas que antes no se leían, sentidos ocultos, desfiguraciones incluso. No se trata ya de los mismos parlamentos.

Pero éste es otro de los problemas que analizaremos luego, con más detenimiento, cuando veamos uno por uno los elementos componentes de lo que llamaremos estructura dramática.

*Complacemos el pedido que nos formularon desde Tarija,
del artículo publicado en nuestro número 14, ya agotado.*

Todo y Nada

Jorge Luis Borges

Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aún a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien. Al principio creyó que todas las personas eran como él pero la extrañeza de un compañero con el que había empezado a comentar esa vacuidad, le reveló su error y le dejó sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie. Alguna vez pensó que en los libros hallaría remedio para su mal y así aprendió el poco latín y menos griego de que

hablaría un contemporáneo; después consideró que en el ejercicio de un rito elemental de la humanidad, bien podría estar lo que buscaba y se dejó iniciar por Anne Hathaway, durante una larga siesta de junio. A los veintitantos años, fue a Londres. Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, *la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro.*

Las tareas histriónicas le enseñaron una felicidad singular, acaso la primera que conoció; pero aclamado el último verso y retirado de la escena el último muerto, el odiado sabor de la irrealidad recaía sobre él. Dejaba de ser Ferrex o Tamerlán y volvía a ser nadie. Acosado, dio en imaginar otros héroes y otras fábulas trágicas. Así, mientras el cuerpo cumplía su destino de cuerpo, en lupanares y tabernas de Lodres, el alma que lo habitaba era César, que desoye la admonición del augur, y Julieta, que aborrece a la alondra, y Macbeth, que conversa en el páramo con las brujas que también son las parcas. Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en algún recodo de la obra una confesión, seguro de que no la descifrarían; Ricardo afirma que en su sola persona, hace el papel de muchos, y Yago dice con curiosas palabras *no soy lo que soy*. La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos.

Veinte años persistió en esa alucinación dirigida, pero una mañana lo sobrecogieron el hastío y el horror de ser tantos reyes que mueren por la espada y tantos desdichados amantes que convergen, divergen y melodiosamente agonizan. Aquel mismo día resolvió la venta de su teatro. Antes de una semana había regresado al pueblo natal, donde recuperó los árboles y el río de la niñez y no los vinculó a aquellos otros que habían celebrado su musa, ilustres de alusión mitológica y de voces latinas. Tenía que ser alguien; fue un empresario retirado que ha hecho fortuna y a quien le interesan los préstamos, los litigios y la pequeña usura. En ese carácter dictó el árido testamento que conocemos, del que deliberadamente excluyó todo rasgo patético o literario. Solían visitar su retiro amigos de Londres, y él retomaba para ellos el papel de poeta.

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.

Reproducimos del libro *El Hacedor* de Jorge Luis Borges

La correspondencia última mantenida con Augusto Boal, un tan querido hermano de Nuevos Horizontes, desde hace muchísimos años, transcribimos este párrafo:

"...les mando este ensayo mío, que es muy largo... que es el prólogo de mi nuevo libro sobre la "Estética del Teatro del Oprimido... Asimismo el Proyecto Prometeo, que es la base de nuestras actividades donde estamos trabajando hoy día en el Brasil..."

De ambos trabajos daremos cuenta, ahora y en lo sucesivo, empezando hoy por partes del prólogo como así del Proyecto, pues acá en Bolivia tanto se ha recibido, motivado y aplicado por nuestra familia teatral, sobretodo en el teatro popular, de la acción enseñante de nuestro querido compañero, tanto en forma personal, como en sus escritos, que reproducirlo es para nosotros una grata tarea que todos agradecerán, como nosotros ya lo hacemos fraternamente a Augusto.

Augusto BOAL

**El Pensamiento Sensible y
el Pensamiento Simbólico en
*la Creación Artística***

**El Pensamiento,
desde el punto de vista estético y no científico.**

Rio de Janeiro, 1º de Julio, 2008

El Arte no es un adorno,
La Palabra no es absoluta,
El Sonido no es ruido,
Y las Imágenes hablan.

Siempre lamentamos que en los países pobres, y entre los pobres de los países ricos, sea tan elevado el número de pre-ciudadanos socialmente fragilizados por no saber leer ni escribir. El analfabetismo literario es usado por las clases, clanes y castas dominantes como severa arma de represión, opresión y exploración.

Más lamentable aún es el hecho de que tantos ciudadanos también no sepan Hablar, Ver ni Oír. Ésta es igual -o peor- forma de analfabetismo: la ciega y muda sordera estética. Si aquélla prohíbe la lectura y la escritura, ésta aliena al individuo de la producción del Arte y del ejercicio creativo de todas las formas de Pensamiento Sensible, reduciendo individuos potencialmente creadores a la condición de objetos receptivos. La castración estética vulnerabiliza la ciudadanía.

El raquitismo de la Sensibilidad obliga a los Oprimidos a obedecer mensajes imperativos de los Medios de Comunicación y del Poder, de la Cátedra y de la Tarima, ¡del Púlpito y de todos los Sargentos, sin pensarlas, refutarlas, y menos entenderlas!

El Analfabetismo Estético, que asola hasta los alfabetizados en lectura y escritura, es peligroso instrumento de dominación contra los ciudadanos intelectualmente inmovilizados. Permite a los Opresores, y provoca en los Oprimidos, la subliminal Invasión de los Cerebros a través de la Palabra, de la Imagen y del Sonido!

Las ideas dominantes en una sociedad son las ideas de la clase dominante, cierto, ¿pero por dónde penetran esas ideas? ¡Por los soberanos canales de la Palabra, del Sonido y de la Imagen!

Este libro quiere mostrar que existen dos formas humanas de Pensamiento –Sensible y Simbólico– y no apenas aquella que se traduce en discurso verbal; éstas dos formas son complementarios, poderosas, y son, ambas, manipuladas por los sectores dominantes en cada sociedad como formas de opresión.

El dominio del Pensamiento Sensible, –aquél que produce Arte y Cultural–, es esencial para la liberación de los Oprimidos. Cultura y Arte amplían y profundizan su capacidad de Conocer. Solo con ciudadanos que, por todos los medios simbólicos y sensibles se vuelven conscientes de la realidad en la que viven, solo así surgirá un día una verdadera Democracia.

Los seres humanos, como cualesquiera otros animales, estructuran sus interrelaciones según el poder que tienen, disponen o conquistan. Ser vivo es ser expansivo –así es la Vida: se expande.

No solo entre animales silvestres y salvajes la necesidad de existir se transforma en lucha; incluso en el reino vegetal existen plantas asesinas que matan teniendo como armas sus hojas y raíces; plantas parásitos, como las enredaderas, llevan a la agonía a quienes le brindan su hospitalidad, como las palmeras; carnívoras, comen su caza. Es fácil creer que en las aguas del océano, oscuro y misterioso, el pescado gordo come al delgado, la Vida come la Vida; más difícil es pensar que, debajo la tierra firme, raíces buscan nutrientes hambreado a las menos fuertes.

La Naturaleza permite la Vida, pero exige la Muerte: ofrece el Placer – su precio es el Dolor. La Biología no tiene Moral ni Ética. La Vida es lucha de Muerte. La Vida es asesina –mejor saberlo, para saber mudar.

Entre los Humanos, la lucha por Espacio es lucha por todos los espacios: físico, intelectual, amoroso, histórico, geográfico, religioso, social, deportivo, político... Hay que inventar su antídoto regulador: ¡la Ética de la Solidaridad!

La mayoría de los sistemas políticos, cómo el Capitalismo, por ejemplo –¡predatorio en todas sus modalidades y no apenas en sus excesos–, exacerbaban esa condición por su competitividad excluyente que es su esencia y no desvío! La construcción de una sociedad

solidaria y fraterna tendrá que ser obra de la incesante lucha política y social de los propios Oprimidos y no de la evolución genética del ser humano.

En el mundo en el que vivimos, los Opresores, a través del Arte y de la Cultura, y de todos los medios de comunicación que controlan, artesanales e industrializados, con el claro objetivo de ANalfabetizar el conjunto de las poblaciones que dominan, usan en abundancia la Palabra (periódicos, tribunas, escuelas...); la Imagen (fotos, cine, televisión...), y el Sonido (radios, CDs, shows musicales...) Monopolizando esos instrumentos y canales, conquistan y ocupan el cerebro de los ciudadanos para esterilizarlo y programarlo en la obediencia y en la falta de creatividad. *Mente yerma, árida, ¡incapaz de inventar – tierra adobada con sal!*

Esta comunicación unívoca, reduciendo oprimidos a la condición de espectadores, introduce simbólicas cercas de alambre de púas en sus cabezas, embalsamando el Pensamiento y creando Zonas Prohibidas a la inteligencia. *Abre canales sensibles por donde se inocular la obediencia no contestataria. Impone códigos, rituales, modas, comportamientos y toda suerte de fundamentalismos religiosos, deportivos, políticos y sociales que perpetúan el vasallaje.*

El Pensamiento Sensible es decisiva arma de poder –quien lo tiene en sus manos, domina. Por eso, los Opresores luchan por la posesión del Espectáculo y de los Medios de Comunicación– canales por donde circula el Pensamiento autoritario. El Pensamiento Sensible se transforma en mercancía en la posesión del Mercader.

Cuando, eventualmente, es ejercido por los Oprimidos, el Pensamiento Sensible es vigilado, censurado y prohibido –pues los Oprimidos no tienen derecho a su propia Palabra, Imagen y Sonido.

La Invasión de los Cerebros explica la formación de los sumisos rebaños de fieles de las iglesias electrónicas de los milagros a granel, con día y hora marcados por el Internet; de las enfurecidas multitudes de fanáticos hinchas de los deportes de masa, unanimificados por íconos mercenarios; de la pernicioso vaciedad intelectual de los programas de auditorio; de las tristes decisiones electorales de las masas engañadas por las patrañas de la propaganda y por las verdades escamoteadas.

Este libro muestra que solo a través de la Contra-Comunicación, de la Contra-Cultura-de-Masas, del Contra-Dogmatismo, y a favor del Diálogo, de la Creatividad y de la libertad de producción y transmisión del Arte, del pleno y libre ejercicio dialéctico de las dos formas humanas de Pensar, solo así será posible la liberación consciente y solidaria de los Oprimidos, y la creación de una sociedad Democrática en su sentido etimológico, pero no histórico, ya que, históricamente, la Democracia jamás existió. De ella, pedazos sí.

No basta consumir: es necesario producir. No basta gozar Arte: necesario es ser Artista. Palabra, Imagen y Sonido, que hoy son canales de opresión, deben ser usados por los Oprimidos como formas de libertación. No basta producir ideas: necesario es transformarlas en Acción.

En algún momento escribí que Ser humano es Ser Teatro. Debo ampliar el concepto: ¡Ser humano es Ser Artista! ¡Éste es un acto político!

Este libro debe ser leído dentro del contexto de mi Obra teórica, y de mis actos y hechos. Cuando hablo de cerebro estoy hablando de salario mínimo; cuando digo neuronas, digo sectarismos y guerras; si pienso sinapsis, pienso diálogo; si digo teatro, digo vida.

No renuncio a ninguna de mis convicciones antiimperialistas, anti-colonialistas, anti-racistas, anti-sexistas, anti-envilecimiento del ser humano. Soy, cada vez más, enemigo irreconciliable de todas las formas políticas, económicas y sociales que esclavizan la mayor parte de la humanidad, sea a título de lo que sea.

No renuncio a la Palabra, –Sensible o Simbólica–, soberana invención humana, pero, como refuerzo esencial a la lucha de los Oprimidos, deseo sistematizar todas las formas de liberación estética, a través también de la Imagen y del Sonido.

Existen Saberes que solo el Pensamiento Simbólico nos puede dar; otros, que solo lo Sensible es capaz de iluminar. No podemos prescindir de ninguna de nuestras potencialidades.

¡Ciudadano no es aquél que vive en sociedad –es aquél que la transforma!

El Arte no es adorno, la Palabra no es absoluta, el Sonido no es ruido, y las Imágenes hablan, convencen y dominan. A éstos tres Poderes-Ciudadanos –Palabra, Sonido e Imagen– no podemos renunciar, bajo pena de que renunciemos a nuestra condición humana.

Estética, Conocer, Conocimiento y Pensamiento Sensible

Cuando, entre 1750 - 1758, el filósofo alemán Alexander Baumgarten escribió sus dos libros sobre la *Estética* (1), él la definió así:

“Los Sentidos, – y los Conocimientos que de ellos derivan–, permiten imaginar una gnoseología inferior. No dudo que pueda existir una Ciencia del Conocimiento Sensible ... intermediaria entre la sensación pura, oscura y confusa, y el puro intelecto, claro y distinto. Ella no es ni algo existente en la propia Cosa, ni pura creación del ser humano: es el resultado de una síntesis particular, armonía entre Cosa y Pensamiento. El Concepto Sensible es particular, como objeto de sensibilidad; y general como objeto de entendimiento”.

Esto es lo que dice Baumgarten. Vamos a analizarlo.

Estética es una relación Sujeto-Objeto, concuerdo: el objeto de deseo depende del Sujeto deseante para que pueda ser deseado – en sí, no lo es. De la misma forma que la belleza de la mujer amada no está apenas en su cuerpo y su elocución, sino, a su vez, en los ojos de quien la ama,(2) también así la apreciación del *Beso de Judas*, de Giotto, depende de la percepción de quien lo mira – será beso amigo o trágica tradición.

(1) Esa palabra ya existía en Grecia, como anota Houaiss “Del griego aisthétós,ḗ,ón –‘perceptible por los sentidos’–, por oposición noétós,ḗ,on –‘percibido por la inteligencia’–. Yo afirmo que las dos formas de percepción están unidas.

(2) Mi madre decía que todo sapo ama su Jia que salta desajetada y desprecia a la elegante flaminga, de largas piernas ondulantes.

En este caso, la capacidad perceptiva está condicionada por la religiosidad o no del observador, su vida y vivencia, su conocimiento histórico.

Discuerdo de que la *sensación pura* sea oscura y confusa: en verdad, es rica y compleja cuando sentida *in natura*, tal como es. Siendo provocada por el Objeto (Cosa), puede causar diversidad de percepciones en diferentes Sujetos, y en el mismo Sujeto en diferentes momentos. Por las múltiples posibilidades que ofrece de ser traducida en palabras, puede causar confusión. Lo que causa confusión, sin embargo, son las palabras que la traducen, no ella.

El objeto del fenómeno estético puede necesitar ser *explicado* para mejor ser gozado, o no. Una flor puede no necesitar palabras, mientras que la imagen de un asesinato, sí.

Baumgarten tuvo el inmenso mérito de rehabilitar la palabra *Estética* reconociendo su existencia por tantos siglos oscurecida. Eso nos obliga a conocer la etimología de esa palabra para entender lo que son, en verdad, la Cultura y el Arte –manifestaciones concretas de la *aisthétós*.

Discuerdo del uso de la palabra *inferior* para designar el *Conocimiento Sensible* pues éste no es función estática, archivo muerto, mero registro de informaciones sensoriales, sino el dinámico orquestador de las nuevas informaciones con las ya recibidas y jerarquizadas, con las carencias y deseos del Sujeto.

Claramente, Baumgarten define la Estética como la *Ciencia del Conocimiento Sensible*, esto es, la organización sensorial del Caos. Como yo lo veo, esta tarea de organizar sólo puede ser realizada por el Pensamiento Sensible, que es dinámico y fluido, no por el simple acumulo, depósito.

Quiero adoptar la idea del que existe otra forma de pensar, no verbal –*Pensamiento Sensible*–, incesante, articulado y resolutivo, que orienta el continuo acto de Conocer y comanda la estructuración dinámica del Conocimiento Sensible.

Yo no digo, como el filósofo francés Destutt de Tracy (1754-1836), inventor de la palabra *Ideología*(3), que pensar es sobretodo sentir, y solo la sensibilidad nos hace sentir que existimos –pero afirmo que el Pensamiento tiene inicio en las sensaciones y, sin ellas, no existiría, aunque de ellas se desprenda.

El Conocimiento –jamás igual a sí mismo– reside en el cerebro físico, materializado en complejas redes neuronales vivas y pulsativas, que se expanden y retraen en cada instante, se encienden y se apagan como cenizas al viento. El Pensamiento, que en ellas fluye, es inmaterial: es el Conocimiento en su constante transformación. Es la propia transformación.

Como piedra tirada al mar: el agua material ondula, pero las olas, en sí, son inmateriales –son el *ondular*, como ondas sonoras o sísmicas. Olas del mar no son aguas, pero en ellas planean.

El aire que respiramos está relleno de ondas: hertzianas, TV, teléfono, telégrafo, Internet, celulares... quien sepa, pensamientos, emociones... Estamos inundados de ondas y flotamos en un mar de microbios –micro-venidas: bacterias, virus, bacilos... La macro-naturaleza está infestada de invisibles micros, dentro y fuera de nosotros.

El Pensamiento es como piedra tirada al aire: la piedra tiene peso y forma - es materia, existe concretamente en su vuelo. La energía que la hace moverse, vencer su fricción con la atmósfera y luchar contra la gravedad, ésa es inmaterial.

El objeto que vuela es materia, pero el acto de volar es inmaterial. Podemos, con las manos, agarrar la piedra, jamás el vuelo.

(3) *Ideología* para él, significaba el conjunto de ideas recibidas por las sensaciones, de for consciente o no. Esa, como todas las palabra, en la batalla semántica ganó otros significados, laudatorios o peyorativos

Vibraciones. Una nota musical es *Sonido sensible*, pero no es *Música* – ésta, es la organización del *Sonido* en el *Tiempo*. La *Música*, que en ellas se apoya, trasciende las anotaciones musicales que permiten su existencia.

El *Pensamiento* activa y desactiva redes de neuronas en múltiples áreas del cerebro, inter-relacionando memorias, ideas, sensaciones y emociones, creando imaginaciones –éstas son cenizas o llamas.

El *Pensamiento* no está aprisionado en ninguna área exclusiva, como la visión y la audición, pero puede encender todas y cualesquiera, en cualquier momento. Puede activarlas intencional y direccionadamente, o se activan ellas por sí mismas cuando el *Pensamiento* enciende la *Memoria*, que es brasa, o la *Imaginación*, fuego que se propaga incluso contra la voluntad consciente del *Sujeto* –en la vigilia o en el sueño

El cerebro físico está dividido en partes, pero es uno solo, orgánico y organizado: es la *Casa del Pensamiento* con muchos compartimentos por donde se puede transitar. El *Pensamiento Sensible* piensa siempre, todo, piensa hasta lo impensable –piensa el *Infinito* y la *Muerte*, inaccesibles al *Pensamiento Simbólico* de las palabras.

Una línea, recta o curva, está formada de puntos sucesivos, ni curvos ni rectos, pero no es ninguno de ellos: es su disposición en el espacio. Cualquier palabra que yo aquí escriba está formada por millares de *pixels* que existen, pero ninguno de ellos es ella.

Asimismo, el *Pensamiento Sensible* es la articulación dinámica de los significantes –inscripciones grabadas en el cerebro–, pero en ellos no está aprisionado: está en su estructuración articulada y en movimiento, como el vuelo y las ondas: esto es el *Pensamiento*. Como la *vida*, que fluye del *ADN* y sobre él cruza, pero no es la materia biológica: en ella, sin embargo, ¡la *Vida* está y, sin ella, no existiría!

Movimiento, *Vida* y *Pensamiento* –tienen mucho en común. No existe *Pensamiento* sin *Vida*, ni *Vida* sin *Movimiento*, por sutil que sea. Todo fluye. Escalera sin peldaño.

Así es el *Universo*: mejor saberlo.

El flujo continuo de nuestras acciones y decisiones que toman en cuenta, y a cabo, las informaciones orquestadas en el *Conocimiento*, son obra de un verdadero *Pensamiento Sensible* que, dinamizando ese *Conocimiento*, determina y orienta la dinámica voluntaria del *Sujeto*. La parte no consciente del *Pensamiento* cumple la misma función y tiene semejantes virtudes –ambas inconscientes.

Somos capaces de pensar y expresar verbalmente un único pensamiento continuo por vez mientras que otros, simultáneos, no llegan a nuestra conciencia verbal –escondidos, fluyen en nuestros diálogos sensibles y en nuestro monólogo interior– ambos se expresan, sensiblemente, en el cuerpo y en la elocución.

Si tengo delante de mí siete personas y con las siete hablo, digo palabras escogidas: este pensamiento verbal fluye consciente mientras que otros siete, sumergidos y sin control, se dirigen a cada uno de mis interlocutores. Ni me llegan a la conciencia... o sí. Otros pensamientos elaboran temas huidizos y distantes, dejando marcas que no percibo.

El *Conocimiento Sensible* ya es *Pensamiento embrionario* desde su forma verbal *Infinitiva* – *Conocer*. Es un *Léxico* constituido por todos nuestros elementos psíquicos y estructurados por una *Sintaxis* que categoriza todos y cada uno de esos elementos.

Conocimiento se conjuga en el *Presente del Indicativo*, pero el *Pensamiento Sensible* es *Gerundio*. Como tal, se proyecta en el *Porvenir*.

Conocer es, pues, el acto de buscar y recibir las informaciones que se inscriben en el cerebro y que el Pensamiento Sensible estructura en el Conocimiento, en el cual se apoya para noticias descubiertas, caminos y decisiones. Pensar es, incesantemente, estimular el Conocer, reorganizar el Conocimiento, y transformarlo en acción que puede ser habla o acto, siendo que habla es acto.

Pensamiento es acción y, como tal, Lenguaje – significantes con significados que se transmiten.

Pensamiento es acción que transforma el pensador, el interlocutor y la relación entre los dos.

El Conocimiento, con sus informaciones organizadas, ofrece opciones; el Pensamiento Sensible inventa y escoge. El Conocimiento interroga; el Pensamiento responde. Uno pone, otro dispone. El Conocimiento acumula; el Pensamiento es aventura. El Conocimiento trae el pasado hasta el instante presente; el Pensamiento, del instante, permite avanzar hacia el futuro o rever el pasado.

El Pensamiento deja rastros, surcos... y cicatrices. Son brisas o tornados. Viajan veloces o tropiezan en palabra o hecho recordado –bloqueando el camino, remolinean como viejo LP de vinilo que puede mil veces repetir la misma reiteración, retorcida.

Conocer, Conocimiento y Pensamiento Sensible son niveles y modos de un mismo proceso psíquico: el *recibir* y el proceso organizativo de las informaciones recibidas que se vuelven resolutivos.

El Conocimiento no es estático estante de libros que pueden ser consultados en cualquier momento, no es depósito: es vivo y pulsativo, memoria y olvido, enciende–apaga. Palabras al viento no dejan registro, pero intensos placeres y dolores repetidos, sí. Frases reiteradas dejan su marca. Imágenes revisitadas, su impresión. Sonidos, que hacen eco.

En los animales, el Conocimiento también lleva a la acción, pero de forma *conclusiva*, no mediada por la conciencia moral o ética: se pueden y quieren, evalúan riesgos y provecho, costo-beneficio, y hacen o no. En humanos, el Pensamiento, antes y durante la acción, *pondera y valora* –se quieren y pueden, dan a sus posibles actos valores éticos. Los actos humanos son siempre éticos, a-éticos o anti-éticos, o... prójimos de la animalidad.

Conciencia es la reflexión del Sujeto sobre sí mismo y sobre el significado de sus actos, no apenas sobre sus consecuencias.

También no me parece adecuada la expresión *puro intelecto*, pues tal pureza no existe: en su texto, Baumgarten, sin mencionarlo ni distinguirlo, se refiere apenas al Pensamiento Simbólico constituido por las palabras y por gestos convencionales. Las palabras, sin embargo, que, entre otras funciones pueden designar Cosas, son, ellas mismas, Cosas; pueden ser percibidas y reveladas por el Pensamiento Sensible – he ahí la poesía.

El Intelecto es la continua selección y organización de sensaciones, emociones e ideas, memorias e imaginaciones que revolean en la Mente y se transforman en habla significativa, que es una modalidad de acción.

Conuerdo que en la formación del Intelecto existe un salto vital, imposible de ser conocido: de la misma forma que el ácido desoxirribonucleico adquiere vida, –o en ella se transforma, sin que sepamos cómo ni por qué–, el cerebro orgánico cría la Mente multitarea y, ésta, el Intelecto refinado, expurgado de banalidades.

El *Intelecto* es el *Pensamiento Simbólico* purificado de lo no esencial: es una categoría del Pensamiento.

Además del salto que va de la Materia a la Vida, otros saltos, tan infinitos como éste y tan misteriosos, van de la Vida Orgánica al Pensamiento, del Pensamiento a la Conciencia de sí, y de la Conciencia al Acto Ético.

El Proyecto Prometeo

Una Estética Democrática, al estimular a los Oprimidos a que produzcan sus obras, va a ayudarlos a eliminar los productos pseudo-culturales que son obligados a tragar en el día-al-día de la televisión y de otros medios de comunicación, todos de propiedad de los opresores. Democracia Estética contra la Monarquía del Arte.

Si, en las Senzalas (casa de los esclavos en las haciendas señoriales del Brasil, nt), solo si oyeran las radios señoriales y solo llegasen los canales de TV y periódicos de la Casa Grande, las Senzalas jamás serían capaces de inventar Palmares.

La Cultura de la Casa Grande no sirve a la Senzala porque tiene valores señoriles y formas señoriales. Aún la Gran Cultura clásica milenaria debe ser reinterpretada desde el punto de vista de dónde estamos nosotros, y no de dónde nos dijeron que estaba la Cultura. Es ejemplar, fecunda si es comprendida, ¡pero no sagrada!

Esta es una Revolución Copernicana al contrario: somos, sí, el centro del Universo de Nuestro Arte porque somos nuestro Centro y en él vivimos: ninguna Periferia existe porque, doquiera qué estemos, ¡ése es nuestro Centro! No debemos temer invadir y pisar el medio de la escena social y política, aún viviendo en la periferia de las ciudades, en los guetos de los excluidos, lejos del arte oficial al cual no le debemos obediencia.

Somos quienes somos, y la vida es corta. Tenemos que pensar con nuestra cabeza, bailar con nuestro cuerpo, cantar con nuestra voz.

* *

Proyecto Prometeo: homenaje al Titán que enseñó a los humanos a hacer el Fuego que él había robado a los Dioses del Olimpo que lo querían sólo para sí.

La Propuesta y el Proyecto

Medios de comunicación y Patrocinadores hacen suponer que ser Artista es inalcanzable don divino; la vida real afirma lo contrario: todos somos artistas.

¡Es cierto qué solo un nadador va a ser el primero en tocar lo otra orilla de la piscina, pero todos pueden nadar y van a llegar! Un goleador hizo mil goles, pero hacer goles no es privilegio del Rey del fútbol. Para pintar, basta pincel, tela y tintas: la manera se inventa, cada cual el suyo. No conozco Física Cuántica: pero sé aprender y un día seré capaz de explicar que la luz es atraída por la masa. No sé construir puentes y casas, pero puedo poner ladrillos encima unos de los otros. No sé cantar bemoles y sostenidos, pero no me callo: canto lo que puedo, con mi garganta y voz.

Deporte, Arte, Ciencia y Vida no son privilegios: son condición humana - cada cual en su medida. La Monarquía Artística hace parte de la Economía del Mercado: somos los Citoyens, como en la Revolución Francesa que abolió los títulos de nobleza: somos los Ciudadanos del Arte.

No tengan miedo: la Revolución Francesa no abolió el talento, la inteligencia y el humanismo de quien los tenía -abolió tan sólo los títulos. Somos iguales en derechos, capaces de lo que somos capaces, capaces de llegar a ser más. ¡Democracia Estética será Arte por todas partes!

Ser artista es ser humano. Nuestro Proyecto visa desarrollar, en los grupos con que trabajamos, todo las formas estéticas de percepción de la realidad y ensayar formas de transformarla.

La Palabra

No buscamos transformar ningún ciudadano en escritor de *best-sellers* de aeropuerto, sino permitir que todos tengan el dominio sobre la mayor invención humana: la palabra, lenguaje simbólico.

La Palabra en el diccionario y el sentido que le damos no siempre son coincidentes. La disputa por el significado de las palabras se transforma en guerra semántica –conquistar palabras hace parte de la lucha por el poder cual si casamatas fuesen.

Palabras tienen historias, evocan ideas, emociones, hechos pasados y deseos futuros. Cuando una criada doméstica oye la palabra *Maria*, viene asociada a un orden: *Maria* hace la cena; *Maria* lava la ropa; *Maria* barre la casa; *Maria* hace eso, aquello, va allá, viene aquí. ¡*Maria* pasa a ser el preñuncio de orden que exige batir continencia en posición de sentido!

Cuando, sin embargo, *Maria* escribe su nombre en hoja blanca, ella se re-descubre y puede asociar su nombre, *Maria*, al amor, al placer, a la política. Puede asumir su nombre y asumirse como Sujeto.

El sentido de una palabra depende de quien la pronuncia –el emisor de la palabra de ella no se despegar. Es preciso ver la cara de quien habla para saber lo que dice.

Escribir significa dominar la palabra, en vez de ser por ella dominado. Cuanto más palabras dominemos, más rico será nuestro pensamiento y amplia nuestra visión del mundo.

En este Capítulo, experimentamos tres temas que estimulan la creatividad.

Declaraciones de Identidad

Cada participante deberá declarar quien sea, tres veces, en pocas líneas, para destinatarios diferentes: la persona amada, la vecina, el jefe del cual depende su empleo o función, el presidente del país u otra autoridad, el pueblo en general, o a su gato preferido: todo sirve.

Cada vez que declara ser quien es, –como nuestra identidad también nos es dada por la relación con los otros, pues ninguno de nosotros está encarcelado en sí– el escritor descubre identidades que son suyas, en desuso o insospechadas. Descubre su multiplicidad.

Lo que Más Me Impresionó en los Últimos Años

Los participantes son invitados a escribir una corta narrativa sobre un hecho, íntimo o de interés nacional, imposible de olvidar.

Al contrario de las *Declaraciones de Identidad*, vueltas al interior del sujeto, ésta es una reflexión sobre el mundo. No basta narrar el hecho –se debe revelar de que manera única ese hecho nos impresionó: el hecho y la percepción del hecho.

Se debe insistir en que el participante busque relacionar ése con otros hechos de su vida. Esas comparaciones ayudan a desintegrar resistencias y coronas neuronales. En el debate se debe relacionar las impresiones personales al significado social y político del evento.

Es estimulante colocar en la pared o hacer circular los textos escritos entre los presentes, sin que conste la autoría de la cada uno. se pregunta después cual fue el texto que más impresionó a cada participante y por qué. Sólo entonces se pregunta quién escribió cada texto y se pide que el autor comente los comentarios hechos sobre su narrativa. Todos deben intervenir narrando hechos de la misma naturaleza, descubriendo conexiones.

Todos somos Poetas

Cada uno deberá escribir un poema. No es necesario ser poeta para escribir un poema, pero quien escribe un poema se vuelve poeta. ¡Es mi hacer el que me hace!

El tema puede ser los ojos de la persona amada o un agujero en el zapato; la sonrisa del recién nacido o los precios del supermercado; el discurso de un político o el pedido de un mendigo.

El participante escribe una página con todo aquello que le despierta emociones, impresiones y reflexiones. Sugerencias:

- 1 - Las frases deben ser menores de lo que la anchura del papel;
- 2 - se eliminan las palabras inútiles como suelen ser artículos y adverbios terminados en mente: el arte de bien escribir es el arte de saber cortar –dijo un poeta;
- 3 - se organiza la frase de modo que cree ritmo.

Cuando el poema esté casi listo, el recién-poeta lee el texto en voz alta, observando si la lectura es embargada por un ritmo interno que le dé placer;

- 4 - sustituye, entonces, si necesario y posible, la última palabra de cada verso a fin de crear ritmo y rima, si así es su deseo, aún sabiendo que las rimas no son necesarias en la poesía. En arte, reglas son sugerencias, no leyes imperativas.

Todos los poemas deben ser leídos y comentados en grupo.

Sabiéndose que la poesía busca "el máximo de significados con el mínimo de significantes" el poeta debe intentar eliminar todas las palabras que no sean realmente esenciales.



"El gran Dictador"

Por Charles Chaplin

Discurso final

"Cuando estaba a mitad del rodaje empecé a recibir alarmantes recados de la United Artists. Les habían advertido por mediación de la Hays Office que tendría roces con la censura. También la oficina de Londres estaba muy preocupada con respecto a una película antihitleriana y dudaba que pudiera ser proyectada en Inglaterra. Pero yo estaba decidido a continuar, había que reirse de Hitler".

Charles Chaplin

Lo siento, pero yo no quiero ser emperador. Ese no es mi oficio, sino ayudar a todos si fuera posible. Blancos o negros. Judíos o gentiles. Tenemos que ayudarnos los unos a los otros; los seres humanos somos así. Queremos hacer felices a los demás, no hacernos desgraciados. No queremos odiarnos y despreciarnos mutuamente. En este mundo hay sitio para todos y la buena tierra es rica y puede alimentar a todos. El camino de la vida puede ser libre y hermoso, pero lo hemos perdido. La codicia ha envenenado las almas de los hombres, ha levantado en el mundo barricadas de odio y nos ha empujado hacia la miseria y la matanza. Hemos progresado muy deprisa, pero nos hemos encarcelado a nosotros mismos. El maquinismo, que crea abundancia, nos deja en la necesidad. Nuestro conocimiento nos ha hecho cínicos. Nuestra inteligencia, duros y secos. Pensamos demasiado, sentimos muy poco.

Más que máquinas necesitamos más humanidad. Más que inteligencia, tener bondad y dulzura. Sin estas cualidades la vida será violenta, se perderá todo. Los aviones y la radio nos hacen sentirnos más cercanos. La verdadera naturaleza de estos inventos exige bondad humana, exige la hermandad universal que nos una a todos nosotros.

Ahora mismo, mi voz llega a millones de seres en todo el mundo, millones de hombres desesperados, mujeres y niños, víctimas de un sistema que tortura y encarcela a personas inocentes. A los que puedan oírme, les digo: no desesperéis. La desdicha que padecemos no es más que la codicia pasajera y la amargura de hombres que temen seguir el camino del progreso humano.

El odio pasará y caerán los dictadores, y el poder que arrebataron al pueblo al pueblo volverá. Mientras el Hombre exista, la libertad no perecerá.

Soldados

No os entreguéis a esos que en realidad os desprecian, os esclavizan, reglamentan vuestras vidas y os dicen qué tenéis que hacer, qué decir y qué sentir.

Os barren el cerebro, os ceban, os tratan como a ganado y como carne de cañón. No os entreguéis a estos individuos inhumanos, hombres máquina, con cerebros y corazones de máquina.

Vosotros no sois ganado, no sois máquinas, sois hombres. Lleváis el amor de la Humanidad en vuestros corazones, no el odio. Sólo los que no aman odian, los que no aman y los inhumanos.

Soldados

No luchéis por la esclavitud, sino por la libertad. En Lucas 17 se lee: "El Reino de Dios no está en un hombre, ni en un grupo de hombres, sino en todos los hombres..." Vosotros los hombres tenéis el poder. El poder de crear máquinas, el poder de crear felicidad, el poder de hacer esta vida libre y hermosa y convertirla en una maravillosa aventura.

En nombre de la democracia, utilicemos ese poder actuando todos unidos. Luchemos por un mundo nuevo, digno y noble que garantice a los hombres un trabajo, a la juventud un futuro y a la vejez seguridad. Bajo la promesa de esas cosas, las fieras subieron al poder, pero mintieron; nunca han cumplido sus promesas ni nunca las cumplirán. Los dictadores son libres sólo ellos, pero esclavizan al pueblo. Luchemos ahora para hacer realidad lo prometido. Todos a luchar para liberar al mundo. Para derribar barreras nacionales, para eliminar la ambición, el odio y la intolerancia.

Luchemos por el mundo de la razón, un mundo donde la ciencia, el progreso, nos conduzca a todos a la felicidad.

Soldados.

En nombre de la democracia, debemos unirnos todos.

FRATERNIDAD CON LA CRICOTEKA, DE CRACOVIA, POLONIA

Como dice nuestra nota editorial en este número 22 de "teatro", con mucho entusiasmo daremos paso a material de y sobre el maestro Tadeusz Kantor, comenzando por ampliar la información referente a la establecida relación amistosa con tan buenos amigos de esa muy de veras importante institución, la CRICOTEKA, de Cracovia, Polonia.

Reproducimos en primer lugar la nota que el noble amigo Tomasz Tomaszewski envió a Barcelona, a Nul, –gracias a cuya solidaria ayuda ha sido posible el acontecimiento de que informamos– respondiendo al pedido que por medio de ella le hacía Nuevos Horizontes desde Cochabamba:

"Querida amiga: Fue un gran placer para mí su fantástica carta y aprender más sobre ustedes y sobre su actitud hacia el teatro y el increíble amor por el "hermano Tadeusz".

Por favor haga llegar nuestros más cálidos saludos a ese Conjunto Nuevos Horizontes.

Estamos absolutamente abrumados de curiosidad acerca de la "Revista" y si sólo hubiera una posibilidad de enviar a a nuestra dirección algunas copias de las páginas dedicadas a Tadeusz Kantor, les estaríamos muy agradecidos por ello.

Por nuestra parte, les enviaremos a la dirección de Barcelona (está más cerca que Bolivia de todos modos, y usted lo tendrá como más tardar, antes de una semana, antes que usted salga para Bolivia el 20 de julio) y a todas las direcciones que usted ha mencionado de Barcelona y de Murcia, 2 DVDs: Grabación de "La clase muerta" con los subtítulos y muchos extras en castellano y un documental film sobre Kantor, con subtítulos en inglés.

¿Es ok. para ustedes?

Con mis más cálidos saludos

Tomasz and Co."

Y luego que le fueron enviadas desde Barcelona, fotocopias de las páginas publicadas por "teatro" 21, referentes al "hermano Tadeusz", se recibió la segunda nota siguiente:

"Querida amiga: Muchísimas gracias por toda su amabilidad.

La revista de ustedes parece ser una muy interesante colección de importantes textos sobre teatro (desde luego que conocemos ya el

trabajo de Tejeda sobre Kantor). *Enviaré las fotocopias a mis amigos pues ellos sabrán apreciar más que yo, porque conocen el español. Aunque la versión impresa por supuesto que será muy útil para nosotros –no sólo como documento, sino también para todos los visitantes hispano hablantes, ávidos por aprender algo sobre el “hermano Tadeusz”, así como sus amigos en Latinoamérica...).* Así que ¡gracias por adelantado!

Mañana por la mañana enviaré a Barcelona dos DVDs a su dirección. Realmente espero que le lleguen antes de su partida a Bolivia.

Desafortunadamente he tenido unos días tan ocupados hasta ahora, que no fue posible enviárselos aún.... Lo siento.

Con mis más cálidos saludos para ustedes

Tomasz

Y cuando por fin ellos recibieron un ejemplar, impreso, de “teatro” del número 21, se recibió la nota tercera del ahora entrañable amigo Tomasz:

“Asunto: “teatro” Nuevos Horizontes ¡llegó!

Querida amiga:

Me siento muy feliz porque, finalmente hoy hemos recibido el último ejemplar de vuestra revista con textos sobre Kantor y su muy amable carta!!! Muchísimas gracias!

Deseo tenga un muy buen viaje a Bolivia y una maravillosa estancia allí.

Por favor, dé nuestros más cálidos saludos ¡a todo el grupo de Nuevos Horizontes!

Abrazos,

Tomasz

Y la última nota recibida, pertenece a la Directora de la Cricoteka, Señora Natalia Zarszecka, dirigida a:

Nuevos Horizontes, Casilla 5192. Cochabamba (Bolivia)

“Queridos Conjunto Nuevos horizontes: Tenemos el placer de enviarles un par de DVD del Centro para la Documentación de Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka. El primero es la película realizada por Andrzej Wajda de 1976, una de las primeras grabaciones de la puesta en escena de “La Clase muerta” de Tadeusz Kantor. El DVD está versionado en 6 idiomas y también contiene más materiales adicionales. (Ustedes encontrarán más información en el adjunto). La segunda película es un documental sobre la vida y la producción artística de Tadeusz Kantor, con los subtítulos y extras en inglés.

Espero que estos materiales sean útiles para su trabajo teatral.

Sinceramente,

Directora,

Natalia Zarzecka”.

Y ahora ofrecemos, en primer término el valioso trabajo de Tadeusz Kantor sobre Teatro de la Muerte:

"1. El postulado de Craig: restaurar la marioneta. Abolir el actor vivo.

El ser humano, creación de la naturaleza, es una interpolación extraña a la estructura abstracta de la obra de arte.

Según Gordon Craig, en un lugar a orillas del Ganges, dos mujeres irrumpieron en el santuario de la Marioneta Divina que guardaba celosamente el secreto del verdadero TEATRO. Estas mujeres envidiaron el PAPEL que esa Criatura Divina desempeñaba: alumbrar la mente humana con el sentimiento sagrado de la existencia de Dios, de su GLORIA; observaron sus Movimientos y sus Gestos, sus ropajes deslumbrantes, y con una parodia ruin empezaron a saciar un vulgar apetito plebeyo. Cuando por fin decidieron erigir un santuario similar a aquel, nació algo de todos nosotros muy bien conocido y que hasta hoy en día funciona: el teatro contemporáneo. Una ruidosa Institución de Utilidad Pública. Con ella apareció también la figura del ACTOR. En defensa de su postulado, Craig se remite a la opinión expresada por Eleonor. Duse: "Para salvar el teatro hay primero que destruirlo; es necesario que todos los actores y actrices se mueran de la peste... pues son ellos los que no permiten el arte...".

2. Versión de Craig: el ser humano-actor desplaza a la marioneta, ocupa su lugar, lo que provoca la decadencia del teatro.

Hay algo de imponente en la actitud de aquel gran Utopista cuando afirma: "Exijo con toda seriedad el retorno de la imaginación de la marioneta al teatro... porque cuando aparezca, las gentes volverán, como antaño sucedía, a honrar la felicidad de Ser, y a la MUERTE la obsequiarán con un homenaje divino y alegre...". En sus teorías estéticas sobre el SIMBOLISMO, Craig consideró que el ser humano, a causa de lo imprevisible de sus emociones, de sus pasiones y en suma a causa del azar, es un elemento del todo ajeno a la naturaleza homogénea y a la estructura de la obra de arte, un elemento que altera su característica fundamental: la coherencia.

Tanto las ideas de Craig como el programa del simbolismo, elaborado para la época de un modo admirable, estuvieron representados en el siglo XIX por fenómenos únicos y extraordinarios, que auguraban una nueva época y un nuevo arte: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Amadeus Hoffman, Edgar Allan Poe... Cien años antes, Kleist, por las mismas razones que Craig, había exigido la sustitución del actor por la marioneta, considerando que el organismo humano se halla a merced de las leyes de la NATURALEZA y que, por tanto, es una interpolación extraña a la Ficción Artística erigida sobre la base de la Construcción y el Intelecto. A ello se le añade el obstáculo de la limitación física propia del ser humano, así como la tara de poseer una conciencia que controla sin cesar impidiéndole percibir el encanto y la belleza.

3. De la mística romántica de los maniqués y la creación artificial del ser humano en el siglo XIX hasta el racionalismo de la abstracción del siglo XX.

En el camino, seguro en apariencia, que tomó el hombre de la Ilustración y del Racionalismo, surgen de las tinieblas de forma repentina, cada vez más numerosos, LOS DOBLES, LOS MANIQUÉS, LOS AUTÓMATAS, LOS HOMUNCULUS. Criaturas elaboradas artificialmente que desplazan la obra de la NATURALEZA y que llevan en sí todas las humillaciones, TODAS las ilusiones humanas, LA MUERTE, el Horror y el Espanto. Surge la creencia en la fuerza desconocida del MOVIMIENTO MECÁNICO, la pasión maníaca por descubrir un MECANISMO que supere en perfección e inexorabilidad al organismo humano sometido a sus debilidades.

Todo ello, rodeado además de un halo demoníaco en los límites de la charlatanería, de las prácticas ilegales, de la magia, del delito y de la pesadilla. Fue la CIENCIA FICCIÓN de la época, en la que el cerebro diabólico del ser humano crearía LA CRIATURA ARTIFICIAL.

Al mismo tiempo, esta tendencia venía a significar la pérdida de la confianza en la NATURALEZA y en la esfera de la actividad del ser humano directamente relacionada con ella. De forma paradójica, este intento, extremadamente romántico y diabólico de arrebatarse a la naturaleza su derecho a la creación, condujo al MOVIMIENTO RACIONALISTA, cada vez más Independiente y peligrosamente alejado de la naturaleza, así como al "MUNDO SIN OBJETOS, MATERIALISTA", al CONSTRUCTIVISMO, al FUNCIONALISMO, al MAQUINISMO, a la ABSTRACCIÓN, hasta llegar al VISUALISMO PURISTA que reconocería sólo la "presencia física" de la obra de arte.

Y hago mía esta arriesgada hipótesis sobre el nacimiento de la era de la técnica y del cientifismo, no muy honorable por cierto, y lo hago con plena conciencia y con plena satisfacción.

4. ¡El dadaísmo, al introducir la "realidad preparada", los elementos de la vida, destruye la noción de homogeneidad y coherencia de la obra de arte, postulados por el simbolismo! L'Art Nouveau y Craig.

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

Las experiencias posteriores, que tendieron a destruir la uniformidad de la estructura de la obra artística, introduciendo en ella elementos "AJENOS" en los collages y assemblages, así como la aceptación de la realidad "preparada" con plena importancia del papel de la CASUALIDAD y el emplazamiento de la obra artística en la dura frontera entre la REALIDAD de la VIDA y la FICCIÓN ARTÍSTICA, convirtieron estos escrúpulos de principios de siglo, de la época del Simbolismo y del Art Nouveau, en cuestiones inanes.

Cuando el teatro, en sus momentos de debilidad, se ha rendido al organismo vivo del individuo y a sus exigencias, de modo automático y consecuente ha aceptado la forma que imita la vida, su presentación y su reproducción. Cuando, al contrario, el teatro ha sido tan fuerte e independiente que ha podido liberarse de la presión de la vida y del ser humano, ha producido obras homólogas a la vida y artificiales, que resultan más vivas que la vida misma, porque fácilmente se entregan a la abstracción del tiempo y del espacio y son capaces de alcanzar la unidad absoluta.

Hoy en día ambas posibilidades han perdido tanto su razón como su alternatividad. Existen en el arte nuevas situaciones y nueva correlación de fuerzas. La aparición de la noción de REALIDAD "PREPARADA", extraída de la vida, y la posibilidad de su ANEXIÓN, de su INTEGRACIÓN en la obra de arte a través de la DECISIÓN, del GESTO o del RITUAL, ha despertado una fascinación mayor y más fuerte que la realidad ELABORADA (artificialmente), que la creación de la ABSTRACCIÓN o que el mundo surrealista y la idea de "LO MARAVILLOSO" de Bretón. Happening, Evente, Environnement han llevado a cabo la rehabilitación, con un ímpetu colosal, de todos los campos despreciados, hasta la fecha, por la REALIDAD, purificándola del lastre de los destinos existenciales.

Este "DÉCALAGE" de la realidad vital, esta intromisión suya en la línea de la práctica vital, ha conmovido la imaginación humana de un modo más violento que la realidad surrealista de la fantasía onírica. A results de todo ello, los temores ante una directa intervención de la vida y del ser humano en el plano del arte han resultado infundados.

5 De la "Realidad Preparada" del happening a la desmaterialización de la obra artística.

Sin embargo, como cualquier otra fascinación, también ésta, después de algún tiempo, se convirtió en convención y fue llevada a la práctica de un modo rutinario, frívolo y vulgar. Estas manipulaciones casi rituales de la Realidad, relacionadas con la contestación del ESTADO ARTÍSTICO y del LUGAR reservado para el arte, empezaron paulatinamente a cobrar otro sentido y significación. La PRESENCIA material y física del objeto y el TIEMPO PRESENTE, el único en el que puede ser ubicada la actividad y la acción, han terminado por resultar demasiado pesados, han agotado sus límites. Transgredirlos significaría despojar estos sistemas de su IMPORTANCIA material y funcional, es decir, de su COMUNICATIVIDAD. Como éste es el último período no cerrado, que goza de fluidez, las reflexiones que pueden aparecer se referirán y estarán vinculadas con mi propia creación. El objeto (*Silla* en Oslo, 1970) se ha convertido en algo vacío, sin expresión, sin nexos, sin referencias, sin el distintivo programado para comunicarse, sin su "message", con la mirada "vuelta hacia ninguna parte", se ha transformado en una muestra artificial.

La situación y la actividad se han encerrado en su propio CÍRCULO; ENIGMÁTICAMENTE (teatro imposible 1973). En mi manifestación bajo el título *Cambriolage* se produjo una irrupción ilegal sobre el terreno en que la realidad tangible pasa a ser una prolongación invisible. De una forma cada vez más nítida se acentúa la función del PENSAMIENTO, de la memoria y del TIEMPO.

6. Rechazar la ortodoxia del conceptualismo y de la "Vanguardia Oficial de Masas".

Con fuerza más y más intensa aparecía en mí la seguridad de que la noción de VIDA puede ser reivindicada en el arte sólo a través de la FALTA DE VIDA en el sentido convencional del término (otra vez Craig y los simbolistas), que este proceso de DESMATERIALIZACIÓN SE HABÍA INSTALADO en mi obra creativa sobre un camino que esquivaba la ortodoxia y lingüística y el conceptualismo. Sin duda, ello fue provocado en parte por la presión enorme que surgió en el trayecto, hoy en día oficial, del último (por desgracia) eslabón de la corriente dadaísta con sus consignas como ARTE TOTAL, TODO ES ARTE, TODOS SON ARTISTAS, EL ARTE ESTÁ EN LA CABEZA y cosas parecidas.

No soporto la presión. En el año 1973 escribí el esbozo para un nuevo manifiesto que tomaba en consideración esta falsa situación. He aquí sus primeras líneas:

Desde los días de Verdun, Cabaret Voltaire y Water-Closet de Marcel Duchamp, cuando "el estado artístico" se vio sofocado por el estruendo de la Gorda Berta, la DECISIÓN se ha convertido en la única posibilidad humana; la reflexión sobre algo que ya ha tenido lugar en el tiempo, o que resulta imposible de imaginar, ha funcionado durante años y años como el primer acicate de la función artística; ha condicionado y ha definido el arte. Últimamente toman la decisión individuos mediocres, carentes de escrúpulos y frenos. Nos hallamos ante el fenómeno de la trivialización y convencionalización de la decisión. Esta peligrosa ruta se ha transformado en una cómoda autopista con seguridad e información perfectísimas. Guías, pontuanos, tabloneros orientativos, señales, centros, complejos de arte garantizan la perfección del funcionamiento creativo. Somos testigos del VULGAR ALZAMIENTO de comandos artísticos, de combatientes callejeros, de artistas-interventores, de artistas-carteros, de epistólogos, de vendedores a domicilio, de prestidigitadores de patio, de propietarios de oficinas y agencias. Día a día se fortalece este movimiento sobre esta autopista, ya oficial, que amenaza ser inundada por un torrente de grafomanía, de actos de ínfima significación. Hay que apartarse de ello cuanto antes. Pero no es fácil. Particularmente ahora, en un momento en que se ha alcanzado el apogeo ciega e inatacable del prestigio del INTELECTO radiante de los sabios y estúpidos miembros de la VANGUARDIA CONTEMPORÁNEA.

7. En los senderos laterales de La vanguardia oficial, surgen los MANIQUÍES.

El decidido rechazo a las ideas del conceptualismo, a pesar de que parecían ser la única salida en el camino que yo mismo había emprendido, me animó a emplazar los hechos antes mencionados de la última etapa de mi creación y su intento de definición en los senderos laterales, ¡porque me ofrecían una mayor posibilidad de penetrar en lo DESCONOCIDO!

Esta situación me inspira una mayor confianza. Los nuevos períodos siempre se inician con acciones poco significativas y poco visibles, secundarias, que guardan poca relación con la dirección ya reconocida, actos privados, íntimos, diría incluso que vergonzantes.

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

“Sin ton ni son empecé o interesarme por la naturaleza de los MANIQUÍES. El maniquí de mi escenificación de LA POLLA DE AGUA (1967) y el maniquí de LOS ZAPATEROS (1970) desempeñaban un papel hartamente específico. Constituían una prolongación inmaterial, una suerte de ÓRGANO ADICIONAL del actor, que era además su “dueño”. Los maniqués utilizados masivamente en la escenificación de la obra de SLOWACKI *Baladina* eran los SUPLENTES de las figuras vivas, dotados de una mayor CONCIENCIA, alcanzada “tras haber cumplido con su vida”.

Los maniqués ya estaban marcadamente señalados con el estigma de la MUERTE.

8. El maniquí como síntoma de la “REALIDAD DE LA MÁS ÍNFIMA CATEGORÍA”. EL MANIQUÍ como procedimiento de TRANSGRESIÓN. MANIQUÍ como objeto del VACÍO. MUESTRA ARTIFICIAL. Referente de la MUERTE. Modelo de Actor.

EL MANIQUÍ que yo utilicé en 1967 en el Teatro Cricot 2 (*La polla de agua*) fue tras “El viajero eterno” y “Embalajes humanos” la siguiente figura que aparecía de forma natural en mis “Colecciones”, como otro de los fenómenos acorde a mis antiguas y firmes opiniones de que sólo la realidad de la más ínfima categoría, que sólo los objetos más miserables y carentes de prestigio son capaces de manifestar en la obra de arte su plena calidad de objetos.

Los Maniqués y las Figuras de Cera siempre habían existido en la periferia de la Cultura Oficial. No podían acceder a otros terrenos, así que habitaban en las BARRACAS DE FERIA, en los sospechosos GABINETES DE LOS PRESTIDIGITADORES, lejos de los templos sagrados del arte, tratados con desdén como una CURIOSIDAD destinada al gusto del vulgo. Por ese motivo, ellos precisamente, y no las creaciones académicas, museales, obligaban a que el telón bajara con un solo guiño de ojo. Asimismo, los MANIQUÍES gozan de su lado TRANSGRESOR.

La existencia de estas criaturas fabricadas según el modelo humano, de un modo casi "antidivino", clandestino, es el fruto de un proceder herético, el síntoma del lado OSCURO, NOCTURNO, REBELDE de la actividad humana. El Delito y la Huella de la Muerte como fuentes de conocimiento. Este sentimiento oscuro e inexplicable de que, mediante esa criatura humana, semejante a un ser vivo, exenta de conciencia y significación, llega hasta nosotros el ominoso mensaje de la Muerte y de la Nada, precisamente ello se convierte en la causa de transgresión, de ruptura y de atracción al mismo tiempo. De acusación y de fascinación.

En las acusaciones se han agotado todos los argumentos. ¡Sobre todo han sido arrastrados por el mecanismo mismo de la acción que, tomado de una forma irreflexiva, como un fin, puede ser considerado fácilmente como una de las formas de arte más bajas! Imitación, semejanza humana que sirve como una TRAMPA de feria para engaño del espectador, utilización de medios "no sofisticados" que escapan a la noción de estética, uso abusivo y falaz de las APARIENCIAS, ¡prácticas propias de charlatanes!

A todo ello se añaden las acusaciones de carácter filosófico, que desde los tiempos de Platón hasta nuestros días considera fin del arte la revelación del Ser y el Sentido espiritual de la Existencia, y no su adhesión a la Capa Material del mundo, a la falacia de las apariencias, que constituyen la forma más ruín del ser. No creo que el MANIQUÍ (o la FIGURA DE CERA) puedan sustituir al ACTOR VIVO como deseaban Kleist y Craig. Sería demasiado simple e ingenuo. Trato de determinar la motivación y significado de esta extraordinaria criatura, que de forma tan repentina irrumpió en mi mente y en mis pensamientos. Su aparición coincide con mi convicción, cada vez más firme, de que la vida puede representarse en el arte tan sólo a través de la falta de vida, a través de la referencia a la MUERTE, a través de las APARIENCIAS, a través del VACÍO y la falta de MENSAJE. El MANIQUÍ en mi teatro debe constituir un modelo a través del cual pasa la intensa sensación de la MUERTE y de la condición de los Muertos. Un modelo para el ACTOR vivo.

9. Mis notas aclaratorias a la situación descrita por Craig. La aparición del ACTOR VIVO en un momento revolucionario. Descubrimiento de la IMAGEN del SER HUMANO.

Aunque mis consideraciones las aplico al campo teatral pueden ser referidas a la totalidad del arte actual. Podría suponerse que el sugestivo panorama descrito por Craig, con su acusación demoledora de la presencia del Actor, fue elaborada por este teórico para utilidad propia y como punto de partida a su concepto de "SUPERMARIONETA". A pesar de que sigo siendo un admirador de ese fantástico desdén y de esa apasionada acusación de Craig (sobre todo ahora, ante la astracanada total del teatro contemporáneo) y de que acepto plenamente la primera parte de su Credo, cuando no reconoce a las instituciones teatrales ninguna razón de ser artística, discrepo de él en lo referente a la suerte otorgada al ACTOR.

Porque, a mí, la primera vez en que apareció el ACTOR en una SALA DE TEATRO (por usar un término actual) me parece, al contrario, un momento revolucionario y vanguardista. Incluso trato de elaborar y "atribuir a la Historia" un panorama completamente distinto, en el que el curso de los acontecimientos tendrá un sentido del todo contrario.

Del círculo común de los hábitos y los rituales religiosos, de los ceremonias conjuntas y de las actividades humanas colectivas surgió ALGUIEN que tomó la arriesgada decisión de APARTARSE de la Comunidad de culto. No lo hizo (como Craig) por la vanidad de convertirse en objeto de atención pública. Hubiera sido algo demasiado simple. Más bien se trataba de un espíritu rebelde, contestatario, herético, libre y trágico, que no temía enfrentarse cara a cara con su Destino y su Suerte. Y si añadimos también "con su PAPEL" aparecerá ante nosotros la figura del ACTOR. Esta rebelión tuvo lugar en el campo del arte. Este acontecimiento, o más bien su manifestación, provocó al parecer una gran confusión en las espíritus y no pocas opiniones contradictorias. Con toda seguridad consideraron este ACTO como una felonía contra la vieja tradición y la práctica del culto, como un acto de soberbia laica, de ateísmo, fruto de una tendencia subversiva, un escándalo, una amoralidad, una indecencia; en él entrevieron rasgos de bufonada, de farsa, de exhibicionismo, de degeneración.

El autor mismo, situado fuera del entorno social, se hacía no sólo con encarnizados enemigos, sino también con admiradores fanáticos. La condena y la celebridad andaban a la par.

Resultaría ridículo y de un formalismo ramplón explicar este acto de ruptura (RUPTURE) remitiéndonos al egotismo, al afán de celebridad o a ocultas tendencias propias de un actor. Tuvo que intervenir un factor de mucho mayor peso, un MENSAJE de importancia capital.

Tratemos de imaginarnos esta fascinante situación: frente a los que permanecen en este lado, se alza un SER HUMANO ASOMBROSAMENTE PARECIDO a ellos, que, no obstante, mediante una secreta y genial "operación", se sitúa en una infinita LEJANÍA, AJENO de un modo aterrador, como MUERTO, separado por un TABIQUE invisible y no menos espantoso e inimaginable, cuyo verdadero sentido y OMINOSIDAD sólo nos son revelados en el SUEÑO. Igual que bajo la luz cegadora de un relámpago vislumbraron la IMAGEN del SER HUMANO, abigarrada, trágicamente circense, como si lo vieran POR VEZ PRIMERA, como si se vieran a SÍ MISMOS. Sin duda fue una CONMOCIÓN, podría decirse que de carácter metafísico. Esta imagen viva del SER HUMANO que emerge de las tinieblas, como si marchara adelante sin darse tregua, constituyó el MENSAJE desgarrador de su nueva CONDICIÓN HUMANA, únicamente HUMANA, con su plena responsabilidad y con su trágica CONCIENCIA, que le enfrenta a su DESTINO con la escala inexorable y definitiva, con la escala de la MUERTE.

De la región de la MUERTE procedía este MENSAJE revelador, que había provocado en las ESPECTADORES (les llamaremos con un término ya acuñado) la conmoción metafísica. Y la referencia a la MUERTE, a su belleza trágica y agorera, formaría los medios y el arte de este ACTOR (también según nuestra terminología).

Hay que reivindicar el sentido esencial de la relación entre ESPECTADOR y ACTOR. HAY QUE RESTAURAR LA FUERZA PRIMIGENIA DE LA CONMOCIÓN DEL INSTANTE EN QUE FRENTE AL SER HUMANO (ESPECTADOR) SE ALZÓ POR VEZ PRIMERA EL SER HUMANO (ACTOR), ASOMBROSAMENTE PARECIDO A NOSOTROS, Y AL MISMO TIEMPO INFINITAMENTE AJENO, SITUADO MÁS ALLÁ DE UNA BARRERA INFRANQUEABLE.

10. RECAPITULACIÓN

A pesar de que podamos estar bajo la sospecha e incluso bajo la acusación de una minuciosidad inadecuada dadas las circunstancias, venciendo los prejuicios y temores natos y en aras de conseguir una imagen exacta y una posible conclusión estableceremos un punto fronterizo denominado:

CONDICIÓN DE LA MUERTE

porque constituye ésta la referencia más extrema y carente del riesgo de cualquier conformismo
DE LA CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE.

...esta relación particular
despierta el temor
y al mismo tiempo es una relación de atracción
de los vivos hacia los muertos,
los cuales hasta no hace mucho tiempo, cuando todavía vivían,
no daban el menor motivo para montar un espectáculo imprevisible,
para una acción de separación innecesaria y de confusión;
no se diferenciaban de los demás
no se destacaban del resto
y a resultas de esta estimable virtud,
en apariencia banal,
de esta virtud fundamental
como se demostrará después,
eran simplemente normales,
de una forma que no transgredía la norma común,
pasaban desapercibidas,
y de repente,

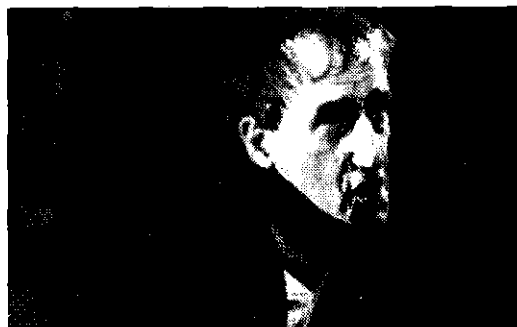
al encontrarse al otro lado,
enfrente,
cobran extrañeza
como si
les advirtiéramos por vez primera,
expuestos
para una ceremonia ambigua:
adorados
y rechazados al mismo tiempo,
irreversiblemente diferentes
o infinitamente ajenos,

y aún algo más: despojados de todo significado,
sin contar para nada,
sin la más remota esperanza de ocupar un lugar
en nuestras "plenas" relaciones de seres vivos
que para nosotros son las únicas accesibles, familiares,
concebibles
y que para ellos carecen de importancia.

Si aceptamos que uno de los rasgos
de los seres vivos
es su facilidad y capacidad
para entablar recíprocas y diversas
relaciones vitales,
entonces nace en nosotros,
con respecto a los muertos,
la repentina y sorprendente
conciencia de que este rasgo elemental de los vivos
aparece y se hace realidad a través de su
falta de diferenciación, a través de su uniformidad
a través de una homogeneidad general
común
consensual
acordada por todos,
que abole implacablemente
toda ilusión distinta o contraria.

Entonces los muertos
se hacen
perceptibles (para los vivos)
al precio elevado
de cobrar
la diferencia
la particularidad
de su FIGURA
abigarrada
y casi
cirquense.

*Kantor, Teatr smierci (Teatro de la muerte) 1975
(publicado por Galería "Fabsal").*



PEQUEÑO MANIFIESTO

Deseo presentarOS, señoras y señores, un pequeño manifiesto (yo sigo escribiendo manifiestos), que en Vuestro honor he preparado.

Sin embargo, antes de leerlo, y para aclarar bien las cosas, me tomaré la libertad de recordar que la idea fundamental (si se me permite expresarme de la forma tan patética) de mi obra ha sido y es la idea de realidad, a la que yo he denominado Realidad de la Más ínfima Categoría. Sólo ella explica mis pinturas, embalajes, objetos míseros y personajes míseros también, que como el Hijo Pródigo regresan tras un largo viaje a la casa familiar. Hoy quisiera, por fin, aplicarme este mismo método.

No es verdad que el hombre MODERNO sea la mente triunfante sobre el miedo. ¡No lo creáis! El miedo existe. El miedo frente a la luz exterior, miedo frente al destino, frente a la muerte, miedo frente a lo desconocido, frente a la nada, frente al vacío.

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. Precisamente en esta consciencia nace el miedo. Permanezco de pie, en el miedo, acusado frente a vosotros, jueces severos, pero justos. Y he aquí la diferencia existente entre los dadaístas, de los que me considero su descendiente, y yo. "¡De pie! -gritaba el Gran Escarnecedor Francis Picabia-, estáis acusados".

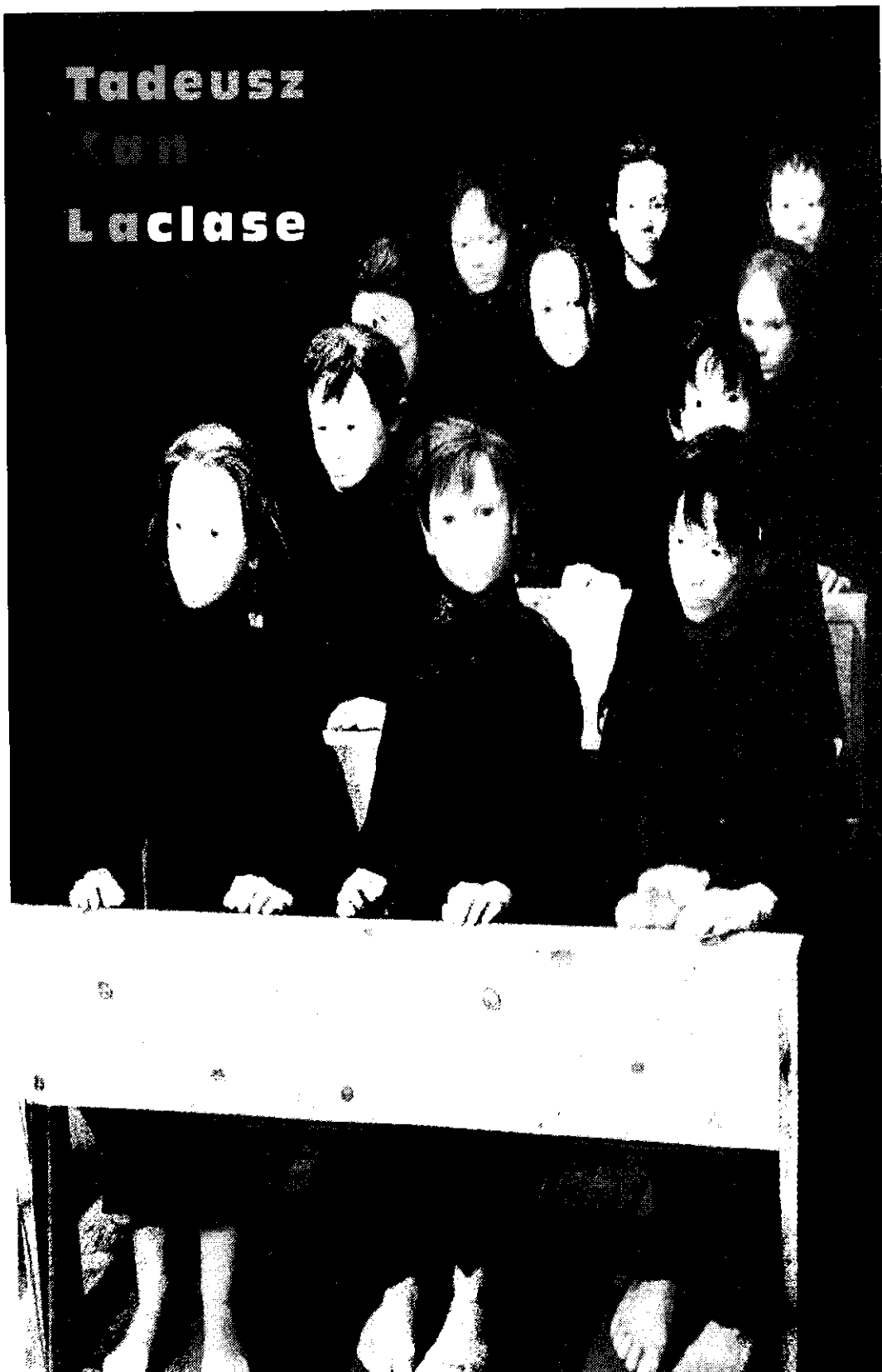
Y esta es, hoy, mi corrección a una invocación que un día nos pareciera imponente. Permanezco de pie frente a vosotros, juzgado y acusado. Debo justificarme, buscar pruebas, no sé si de mi inocencia o de mi culpabilidad. Permanezco de pie frente a vosotros, como antaño... cuando me levantaba tras el 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.

Tadeusz Kantor proclamó el Pequeño Manifiesto el 8 de abril de 1978 en Sukiennice de Cracovia con ocasión de haberle sido concedido el Premio Rembrandt por la Fundación Goethe de Basilea; publicado en "Zycle Literackie", el 23 de abril de 1978, pág. 3.

Tadeusz

Laciase



**La clase
muerta**
segunda versión
**Tadousz
Kantor**

grupoteatralcricot2

Participantes en la sesión

MUJER CON CUNA MECÁNICA
PROSTITUTA - LUNÁTICA
CANTINERA
VIEJO CON BICICLETA
MUJER TRAS LA VENTANA
VIEJO EN EL RETRETE
VIEJO PODOFILEMIAK
VIEJO CON SU DOBLE
EL DOBLE
VIEJO AUSENTE DEL PRIMER PUPITRE
SOLDADO DE LA I GUERRA MUNDIAL
VIEJO AUSENTE DEL ÚLTIMO PUPITRE
VIEJO SORDO
BEDEL EN EL PASADO PUNTUAL
SEÑORA DE LA LIMPIEZA
MANIQUÍ
SONIDO

Actores

Celina Niedzwiecka
Teresa Welminska
Andrzej Welmiriski
Zbigniew Gostomski
Mira Rychlicka
Román Siwulak
Waclaw Janicki
Leslaw Janicki
Lila Krasicka
Bogdan Renczynski
Jan Ksiqzek
Michał Krzysztofek
Krzysztof Miklaszewski
Stanislaw Rychlicki
Lech Stangret
Krzysztof Dominik

"LA CLASE MUERTA" contenido:

ILUSIÓN.
¡RUEGOS MUDOS! DEDOS.
¡SALIDA REPENTINA!
GRAN ENTRÉE.
PARADA.
INFANCIA MUERTA.
REGRESO AL CACHARRO.
LECCIÓN "SALOMÓN".
ÚLTIMA QUIMERA. GRAN BRINDIS.
LECCIÓN NOCTURNA.
PASEOS NOCTURNOS DEL VIEJO CON BICICLETA.
PROSTITUTA-LUNÁTICA.
VIEJO EN EL RETRETE. MUJER TRAS LA VENTANA.
SOLDADO DE LA I GUERRA MUNDIAL.
BORRONES FONÉTICOS
MUECAS.
LA CAMPANA. RECREO.
ENTRÉE DE LA MUJER DE LA LIMPIEZA.
BEDEL EN EL TIEMPO PASADO PUNTUAL. VOCES.
HUIDA DE LA MUJER DE LA LIMPIEZA.
MÁQUINA FAMILIAR PARTO.
NANA MECÁNICA.
LIMPIEZA GENERAL.
PRUEBA CIRQUENSE DE LA MUERTE.
LOS ACCIDENTES IMPORTANTES PIERDEN SIGNIFICACIÓN
EN EL CURSO DEL SUEÑO.

LECCIÓN "PROMETEO" ...
INCIDENTE CON EL TALÓN.
CAMELLOS.
DECLINACIÓN DE LA PALABRA "PALEC".
APARIENCIAS DE ÉXITO.
FUNCIONARIO SECRETO EN EL RETRETE.
EXPLICACIONES INTRINCADAS.
QUEJAS ESCOLARES. MUJER TRAS LA VENTANA.
DE EXCURSIÓN.

Segunda parte

TRATOS con el vacío. ENTIERRO POMPOSO.
DÍA DE DIFUNTOS DEMASIADO LARGO.
ORGÍA SIMULTÁNEA. ROBINSONADA COLONIAL.
DAGUERROTIPO HISTÓRICO.
MUJER TRAS LA VENTANA.
PRUEBA DE LA ÚLTIMA CARRERA.

Tercera parte

NANA.
DIÁLOGO-MUESTRA ARTIFICIAL.
LAVADO DEL CADÁVER.
ACTO DE LOCURA DE LA MUJER CON CUNA.
COMPORTAMIENTO ESCANDALOSO DEL VIEJO DEL RETRETE.
EL VIEJO ESTUPEFACTO CON BICICLETA
SE MARCHA DESPIDIÉNDOSE DE TODOS
Y A PARTIR DE ESTE MOMENTO SE MARCHARÁ Y SE DESPEDIRÁ SIN
CESAR. ADULACIÓN ASQUEROSA
¡EL VIEJO SORDO TRAE UNA NOTICIA FUNESTA!
INFINITO O LIMPIEZA DE LOS OÍDOS.
CARRERA INJUSTIFICADA DEL VIEJO SORDO EXHIBICIONISTA.
Y TAMBIÉN ÉSTE CORRERÁ A PARTIR DE AHORA
SIN CESAR Y SIN OBJETIVO.
DOS CADÁVERES DESNUDOS, VÍCTIMAS DEL VIEJO DEL RETRETE
LE PROVOCAN UN ATAQUE DE APOPLEJÍA.
EL VIEJO DEL RETRETE CAE MUERTO JUNTO A SUS CADÁVERES.
¡ASÍ VAN A SEGUIR CAYENDO Y LEVANTÁNDOSE ETERNAMENTE
Y POR TURNOS!
EL LAVADO DEL CADÁVER DURA.
AMORÍOS FÚNEBRES DEL SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.
VACILACIÓN DE LA MUJER CON CUNA.
Y TAMBIÉN ELLOS REPETIRÁN A PARTIR DE AHORA SUS GESTOS
CADA VEZ MÁS VANOS Y ABSURDOS.
DESAPARICIÓN INADVERTIDA DE LA MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE.
PROSTITUTA Y VIEJOS JUEGAN A LAS CARTAS CON CLEPSIDRAS
Y SEGUIRÁN ASÍ INFINITAMENTE.
REGRESO ESCANDALOSO.
LA MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE EN SU NUEVO
Y VERGONZOSO PAPEL.
EL BEDEL PASA A LA ETERNIDAD CON SU HIMNO DE
LA MONARQUÍA AUSTRIACA.
El teatro de los autómatas dura.
Todos repiten sus gestos detenidos,
que nunca habrán de terminar, aprisionados para siempre en ellos.
LA MUJER TRAS LA VENTANA MIRA SIN CESAR.

*Estreno: 15, 16, 17 de NOVIEMBRE, 1975.
CRACOVIA, GALERÍA KRZYSZTOFORY.*

**TADOUZ
Kantor
La clase
dooscuela
obracerrada**

Reproducimos ahora los documentos
de la Cricoteka, respetando el uso en
ellos de las mayúsculas.

Theclassroomclosedwork

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 y etc.

Si el espectáculo de "La Clase Muerta" fue una obra cerrada en el sentido
mental y metafísico, "LACLASE DE ESCUELA" supone
un cierre prácticamente literal. Tiempo atrás, la dirección del Museo Nacional de
Cracovia me encargó la realización de una
obra monumental, en dimensión "megalo", espectacular que contuviera un
espacio inmenso y exigiera una visión "estéreo";
pues hice todo lo contrario.

Descubrí lo que deseaba expresar en los embalajes de circo, en paquetes,
es decir, una obra no para la percepción...

En 1982, como el Museo de Arte de Lodz me encargara hacer un
espectáculo a base de la Exposición de "La Clase Muerta", volví a hacer todo lo
contrario:

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 ésta es seguro una obra de arte. Quizás la más.....

1.

AÑO 1971 ó 1972. EN LA COSTA. EN UNA PEQUEÑA LOCALIDAD. CASI UNA
ALDEA. UNA CALLE. UNAS CASITAS POBRES DE PLANTA BAJA. Y UNA DE
ELLAS, LA MÁS POBRE TAL VEZ:

LA ESCUELA.

VERANO. VACACIONES. LA ESCUELA ESTABA VACÍA Y ABANDONADA.
SÓLO TENÍA UNA CLASE. SE LA PODÍA VER A TRAVÉS DE DOS
VENTANUCAS POLVORIENTAS Y MISERABLES, ABIERTAS CASI A RAS DE
LA ACERA. DABA LA IMPRESIÓN DE QUE LA ESCUELA ESTABA POR
DEBAJO DEL NIVEL DE LA CALLE. PEGUÉ LA CARA A LOS CRISTALES.
CONTEMPLÉ DURANTE LARGO TIEMPO EL ABISMO DE MI OSCURA Y
EMPAÑADA MEMORIA.

VOLVÍA A SER NIÑO, ESTABA SENTADO EN UNA POBRE ESCUELA DE
ALDEA, EN UN PUPITRE HERIDO POR LAS NAVAJITAS, MANCHADAS DE
TINTA DE LOS DEDOS QUE HUMEDECEN DE SALIVA LA CARTILLA
ELEMENTAL.

LAS TABLAS DEL SUELO TENÍAN LOS ANILLOS DE LA MADERA
DESLUCIDOS A PURO DE SER FREGADAS, LOS PIES DESNUDOS DE LOS
MUCHACHOS CAMPESINOS ARMONIZABAN BASTANTE BIEN CON ESTE
SUELO. PAREDES BLANCAS, DESCONCHADAS, SOBRE ELLAS UNA CRUZ
NEGRA.

HOY SÉ QUE ALLÍ, JUNTO A AQUELLA VENTANA, SUCEDIÓ ALGO IMPORTANTE. LLEVÉ A CABO CIERTO DESCUBRIMIENTO. DE UNA FORMA EXTRAORDINARIAMENTE DESLUMBRANTE: TOMÉ CONCIENCIA

DE LA EXISTENCIA DEL RECUERDO.

ESTA AFIRMACIÓN NO ES EN ABSOLUTO, COMO PUDIERA PARECER, EL RESULTADO DE LA EXALTACIÓN Y LA EXAGERACIÓN.

EL RECUERDO EN NUESTRO MUNDO RACIONAL NO GOZABA DE LA MEJOR REPUTACIÓN Y NO CONTABA PARA NADA EN LOS FRÍOS CÁLCULOS DE LA REALIDAD.

DE REPENTE DESCUBRÍ SU SECRETO, SU FUERZA INIMAGINABLE, DESCUBRÍ QUE ES UN ELEMENTO CAPAZ DE DESTRUIR Y CREAR, QUE SE ENCUENTRA EN LA GÉNESIS DE LA CREACIÓN, DEL ACTO DE CREAR. EN LA GÉNESIS DEL ARTE.

DE REPENTE TODO APARECIÓ CLARO, COMO SI SE HUBIERAN ABIERTO NUMEROSAS PUERTAS EN LA LEJANÍA, INFINITOS ESPACIOS Y PAISAJES.

2.

YA NO ERA AQUEL SÍNTOMA VERGONZANTE, LÍRICO Y SENTIMENTAL, ATRIBUIDO A LOS ANCIANOS Y A LAS JOVENCITAS.

APARECIÓ EN SU PERSPECTIVA ESPANTOSA, AGONIZANTE PARA SIEMPRE JAMÁS, EN EL DOLOR DEL PASO DEL TIEMPO Y EN LA DULZURA, QUE ES FRUTO DE LA NOSTALGIA.

APARECIÓ LA COMPRENSIÓN DE MUCHAS COSAS.

RECUERDO VIVE EN EL MISMO GRADO CON LOS SUCESOS REALES DE NUESTRA VIDA COTIDIANA.

NO LOS EVITA EN ABSOLUTO. AL CONTRARIO, LE SON NECESARIOS, EN SUS PLANES ESTRATÉGICOS Y EN SUS EMPRESAS, QUE SE HALLAN EN CAMINO IGNOTO SOBRE EL MAPA DE LA VIDA COTIDIANA. CAMINO DE RETIRADA, QUE CAMUFLA DE UN MODO GENIAL EL ATAQUE INCONTENIBLE QUE SE PREPARA.

Y UN DESCUBRIMIENTO Y COMPRENSIÓN MÁS:
EL RECUERDO PONE EN TELA DE JUICIO

LA COMPETENCIA DE LA VISUALIDAD,
Y PONE A LA LUZ DE LA DUDA SU PODER USURPADOR.

ESTE HECHO, EN EL MOMENTO EN QUE ME ENCONTRABA ANTE DICHA VENTANA, NO HABRÍA SUPUESTO PARA EL RECUERDO UN MOTIVO EXCEPCIONAL DE ELOGIO, YA QUE ERAN TIEMPOS EN LOS QUE TODO EL ARTE PERDÍA RÁPIDA Y ACELERADAMENTE, DE UNA FORMA IRREFLEXIVA, LA CONFIANZA EN LA VISIBILIDAD.

SIN EMBARGO, LA INCLUSIÓN DE ESTE ACTO DE DESCONFIANZA EN UN FENÓMENO TAN, SI SE ME PERMITE LA OSADÍA, DESDEÑABLE Y SOSPECHOSO DE MISTICISMO Y DE SENTIMENTALISMO BANAL O SENIL, FUE UN ACTO DE DESERCIÓN TOTAL DE MIS PRÁCTICAS FAVORITAS, QUE SE EXPONÍAN A LAS LLAMAS DE LA HOGUERA Y A LAS SENTENCIAS DE LA SANTA INQUISICIÓN DE LA RAZÓN.

3.

EL RECUERDO HABITA FUERA DEL ALCANCE DE NUESTRO CAMPO DE VISIÓN, NACE Y CRECE EN LAS REGIONES DE NUESTRO SENTIMIENTO

Y EMOCIÓN.
Y DE NUESTRO LLANTO.
NO SE HABRÍA PODIDO ELEGIR PEOR MOMENTO,
ERA UNA ÉPOCA EN LA QUE EL TRIBUNAL DE LA RAZÓN
GOVERNABA AUTOCRÁTICAMENTE.

UNO PODÍA RESULTAR SOSPECHOSO NO SÓLO DE APOSTASÍA,
SINO TAMBIÉN DE IGNORANCIA.

SE DEBÍA TENER UN CARÁCTER DE HERÉTICO CONTUMAZ.
ME SENTÍA ENTONCES COMO UN GRAN JERARCA DE LA HEREJÍA.
ESTA NOSTALGIA, QUE DESDE HACÍA YA ALGÚN TIEMPO SE
MANIFESTABA
CADA VEZ CON MAYOR FUERZA,
ERA LA REVELACIÓN
DE ALGO QUE ESTABA EN EL UMBRAL
DE LO VISIBLE,
DE FORMA SECRETA E IMPERATIVA.

ESTE DESCUBRIMIENTO DEL RECUERDO
APARECIÓ EN EL MOMENTO OPORTUNO,
PORQUE EN ESA GRAN BATALLA CONTRA
LO VISIBLE
Y LO MATERIAL,
EN LA CUAL ADEMÁS YO MISMO TOMABA PARTE,
SE TRASEGABAN PRECISAMENTE LOS MÁS PESADOS CAÑONES
DEL SOCIENTISMO
¡QUE ME ERA ABSOLUTAMENTE AJENO!

4.

Y PARA CERRAR ESTE APARTADO
HABRÍA QUE LLEVAR A CABO
UNA REVISIÓN
Y UNA REHABILITACIÓN DE LA CONCEPCIÓN
DEL PASADO.
LO HE HECHO.

HE PROCLAMADO, RECORRIENDO EL MUNDO,
EL TRIUNFO
DEL PASADO,
ATREVIÉNDOME A CREER QUE ÉSTE ES EL ÚNICO TIEMPO
REAL Y SIGNIFICATIVO
(EN EL ARTE),
¡PORQUE YA HA PASADO!
POR FIN LLEGÓ EL MOMENTO MEMORABLE PARA MÍ
DE DECIDIR SOBRE LA NECESIDAD DE EXPRESAR
EL RECUERDO.
ENTONCES SURGIÓ EL IMPERATIVO DE CONOCER
EL FUNCIONAMIENTO DE LA MEMORIA.

ASÍ EMPEZÓ LA ERA DE DIEZ AÑOS
DE DOS DE MIS OBRAS:
"LA CLASE MUERTA" Y
"WIELOPOLE, WIELOPOLE",
QUE HABRÍAN DE CONFIRMAR LA VERDAD
DE MIS BLASFEMAS IDEAS PROCLAMADAS. FUE LA ERA DE MI PROPIA
VANGUARDIA:
DEL RECUERDO,
DE LA MEMORIA,
DE LO INVISIBLE,
DEL VACÍO Y DE LA MUERTE.

5.

LA MUERTE.

EN ELLA TERMINA ESTE MIRAR POR LA VENTANA
EN UN PRINCIPIO INOCENTE.
PUES DETRÁS DE LA VENTANA SE OCULTAN NO POCOS SECRETOS
TENEBROSOS.
LA VENTANA INFUNDE TEMOR Y DESPIERTA EL PRESENTIMIENTO DE LO
QUE ESTÁ "FUERA DE".
Y ESA AUSENCIA DE LOS NIÑOS,

LA SENSACIÓN DE QUE LOS NIÑOS YA HAN VIVIDO SU VIDA,
DE QUE HAN MUERTO Y DE QUE SÓLO POR EL HECHO DE HABER
MUERTO,
A TRAVÉS DE SU MUERTE,
ESTA CLASE SE HA LLENADO DE RECUERDOS,
Y DE QUE SÓLO EN ESTE MOMENTO LOS RECUERDOS EMPIEZAN A VIVIR
Y ADQUIEREN UNA ENIGMÁTICA FUERZA ESPIRITUAL.

NADA ES ENTONCES MAYOR QUE ELLOS,
MÁS FUERTE QUE ELLOS...
EN ESTOS ÚLTIMOS CASI DIEZ AÑOS EN QUE
"LA CLASE MUERTA" HA VISITADO EL MUNDO ENTERO,
HE TOMADO CONCIENCIA DE UN ASPECTO MÁS DE MI "FASCINACIÓN"
POR LA VENTANA, LA VISUALIDAD
COMO CONDICIÓN PARA EL ACTO DE PERCIBIR
ESE MIRAR "DESDE FUERA"
ESA JACTANCIOSA TANGIBILIDAD MATERIAL,
ESA COMPROBACIÓN MINUCIOSA
DESPERTABAN EN MÍ UNA DETERMINADA PROTESTA
Y ME ESTIMULABAN A TRASPASAR
EL UMBRAL DE LO VISIBLE,
DE ESA CONDICIÓN APODÍCTICA Y DESCONSIDERADA,
DE ESE "CABLE", DE ESE "CONDUCTO"
CON EL APARENTE MONOPOLIO DE ASEGURAR
EL ACTO DE "MIRAR".

LA IDEA DE "LA CLASE MUERTA" TUVO SU NACIMIENTO
JUSTAMENTE EN ESE MIRAR FRAGMENTARIO Y VERGONZOSO.

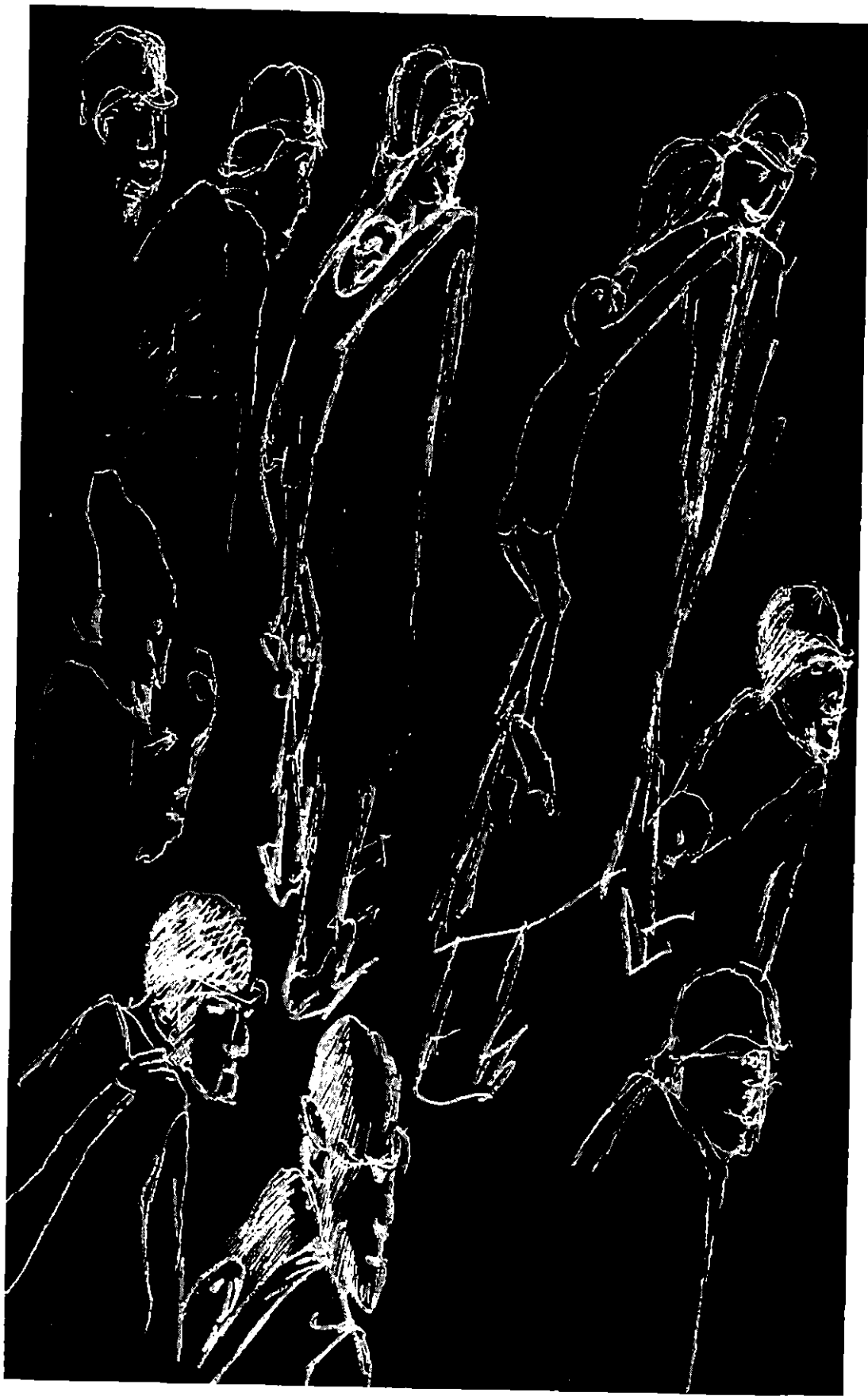
TODO EL MÉTODO DEL ESPECTÁCULO FUNCIONÓ SOBRE LA BASE
DEL MIRAR (SI A ESTO PODEMOS LLAMARLO "MIRAR")
DE LO ENCUBIERTO HERMÉTICAMENTE
POR UN CAPARAZÓN IMPENETRABLE.

6.

POR ESA CÉLEBRE FORMA,
QUE DESDE HACE MIL AÑOS PRETENDE
SER CONTENIDO Y ESENCIA DE LA OBRA.
SE NECESITA TENER MUY POCO TACTO
PARA NO QUERER CONTENTARSE CON ÉSTE "EXTERIOR",
PARA INTENTAR DE FORMA INSULTANTE RODEARLO,
PARA TRATAR DE CONTEMPLAR DE OTRO MODO,
PARA ATISBARLO DESDE EL "INTERIOR".

ESTO NO ES NADA FÁCIL. EL PRECIO QUE SE PAGA POR ELLO ES
EL ENCUENTRO CON LA MUERTE.

Cricoteka 1995



Dibujo de *Tadeusz Kantor*

DISCURSOS de PRESENTACIÓN
de la EXPOSICIÓN TADEUS KANTOR
en la UNIVERSIDAD de ALICANTE

Es un honor para mí presentar la exposición Tadeusz Kantor: *La clase muerta*, ya que supone una oportunidad única para conocer la obra de uno de los artistas polacos más importantes de la historia del arte del siglo XX. La exposición se centra en torno a su obra más significativa y que dio inicio al llamado Teatro de La Muerte, *La clase muerta*. Una obra en la que confluyen diversos lenguajes plásticos y visuales, concebida como un todo unitario. Una obra atravesada por la memoria y la muerte como elementos constantes. De esta manera, la muestra presenta la escenografía de la obra de teatro y se completa con dibujos, pinturas, fotografías, objetos... procedentes de distintas colecciones polacas tanto públicas como privadas. El esfuerzo que supone traer una exposición de estas características a España se verá recompensado, sin duda, por la emoción que experimentarán los espectadores, una emoción que Kantor consideraba que el teatro de su época había perdido. Para el Museo de la Universidad de Alicante supone una oportunidad excepcional contar con estas obras en sus salas, al igual que ofrecer al público alicantino la posibilidad de conocer la obra de un artista que sentó las bases del teatro contemporáneo.

No deseo acabar estas palabras sin agradecer la colaboración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y de la Junta de Castilla y León en la organización de esta muestra, Asimismo, expresar mi gratitud a las personas e instituciones que han cedido temporalmente las obras que ésta reúne.

Antonio Ramos Hidalgo,
Director del Museo de la Universidad de Alicante

El de Jorge Matías Zieleniewski Redziejowski

Queridos amigos:

Me es especialmente grato poder invitarles a ver la exposición de algunas de las obras de un maestro indiscutible del teatro mundial, Tadeusz Kantor.

Hombre polifacético donde los haya, pintor, poeta, dramaturgo, escenógrafo, director, visionario, Kantor ha llegado a ser considerado uno de los grandes reformadores del teatro mundial. Con los espectáculos del Teatro Cricot 2 ha recorrido numerosísimos países del mundo entero, despertando enorme interés donde quiera que fuera, independientemente de las diferencias culturales, lingüísticas o históricas. Su magnífica creación, siempre libre de toda clase de limitaciones formales o políticas, pronto se ha convertido en símbolo de lo universal en el arte moderno, despertando profundas emociones, ilusiones, sueños incluso en los espectadores menos familiarizados con el teatro vanguardista. El arte de

Kantor, inspirado en su biografía, en sus vivencias artísticas, en la tradición cultural europea, refleja el particular interés del creador por España y por los grandes de la pintura española. De su fascinación por Velásquez, Goya o Dalí nacieron ciclos de cuadros en los cuales los motivos originales quedan subordinados a la rica imaginación del artista, a su afán de encerrar en el reducido espacio de un lienzo toda la visión del mundo, toda una tradición artística, toda una continuidad histórica que le hacía sentirse espiritualmente unido a los antiguos maestros cuyas obras dejaron una profunda huella en su manera de percibir el mundo de hoy.

"La clase muerta", el espectáculo quizás más universal y conocido de Kantor, no es sólo una obra de teatro; es una obra de arte en el sentido más amplio de la palabra. El genial creador registra la memoria de toda una generación sirviéndose de una narración plástica, de unos decorados literarios, imponiendo su propia visión de la larga serie de fenómenos y naciones que determinan la mentalidad del hombre: la vida, la muerte, el tiempo, la memoria, la cotidianidad, lo fugaz, lo eterno, el sufrimiento, la belleza...

A pesar de haber muerto Tadeusz Kantor hace ya doce años, su creación sigue siendo objeto de análisis profundos por parte de especialistas y de admiración por parte de un público internacional cada vez más amplio. Kantor irrita, provoca, pero nunca deja indiferente a nadie. Estoy seguro de que todas las personas que vean esta magnífica exposición de sus obras quedarán fuertemente impresionadas por la insólita imaginación del artista, que, siendo polaco por los cuatro costados, supo presentar los valores más importantes de la tradición cultural de Polonia, haciéndolos universales, supranacionales.

Dado el complejo carácter de las obras de Kantor, la exposición que tengo el honor de presentar ha sido muy difícil de realizar y ha costado un enorme esfuerzo de muchas personas a quienes debo el más sincero de los agradecimientos; sobre todo, a Isabel Tejeda y Grzegorz Musial, comisarios de la exposición. Asimismo, deseo testimoniar el apoyo entusiasta de las autoridades de los Gobiernos de las Comunidades Autónomas de Murcia y de Castilla y León y de la Universidad de Alicante, sin el cual no habría sido posible la realización de esta muestra.



Mi más sincero agradecimiento.
Jorge Matías Zieleniewski Redziejowski

La trampa de Kantor

Lech Stangret

"Y quizás ahora de un modo más claro que en vida de Kantor, aunque éste como un barquero de la Estigia del olvido en verdad nunca murió, nos damos cuenta de cuan miserables fueron muchas de las vanguardias, nuestras y ajenas, en comparación a este teatro de los muertos. Porque en este desván, que ya es museo, se guarda la incoherente memoria de los espectadores, de nosotros aquí y de todos los demás dispersos por los caminos de este teatro ambulante, en ambos hemisferios, en tres continentes. Una vez más en este "teatro pobre" ha sido expuesta la memoria común. Y por eso Kantor sigue estando entre nosotros."

Jan Kott, Cádiz. Páginas sobre Tadeusz Kantor

Los críticos que analizan la obra artística de Tadeusz Kantor encuentran en ella fascinación por el dadaísmo y el surrealismo, por el constructivismo y la Bauhaus, por el informalismo y el tachismo, por el happening y el conceptual. Siempre que se intentan establecer puntos de relación entre el artista polaco y la tradición más o menos alejada, he advertido que aparece un amplísimo abanico de nombres y obras de los más notables artistas, dramaturgos, escritores... Al mismo tiempo, todos los críticos están de común acuerdo sobre la imposibilidad de encasillar la obra de Kantor en una fórmula determinada o en un círculo cerrado. El propio artista reconoció abiertamente que le atraían las convenciones, pero sólo cuando "...están amenazadas por olvido, la teoría ortodoxa o una falsa clasificación". En sus comentarios se vislumbran diferentes influencias y en definitiva podemos concluir que su postura es la del artista consciente de la evidencia de su pertenencia a la tradición y a la contemporaneidad. Al mismo tiempo, para él, su trabajo constituía un auténtico acto creativo sólo cuando expresaba "...el pensamiento sobre sí mismo. Sabré su arte". Ante una concepción del arte tan antinómica no es de extrañar la tesis de que en su producción no existe uniformidad. Sin embargo, a estas palabras el artista solía añadir que precisamente gracias a ello abrigaba la esperanza de que su obra estuviera caracterizada por "un desarrolla vivo", concepto que

podría considerarse también como una categoría de reflexión artística, de valoración del pensamiento crítico sobre todo el arte contemporáneo.

En su negación de la concepción tradicional de la obra de arte, la vanguardia del siglo XX alteró la paz de historiadores e investigadores. Aunque arraigada en la tradición de la historia del arte que trataba las obras "perdurables" tuvo que enfrentarse al hecho de que las fronteras interdisciplinarias fueran relajándose y las obras condenadas a una existencia de museo no permitieran su encierro en los salas de una galería.

Kantor definió su arte como una lucha permanente entre la ilusión y la realidad y siempre destacó en él las fronteras frágiles que separan ambos mundos. Crear ilusión para después destruirla y ridiculizarla. Ubicar en la región de la ilusión, de la ficción, todo lo que tiene un nombre y se halla determinado y sancionado. La realidad es sólo la vida a la que además identificó con la creación.

La pintura y el teatro son pues manifestaciones de la vida, lo que significa asimilarla con el movimiento y con todo lo relacionado con él: variabilidad, efimeridad, transitoriedad. En 1963, en el texto de presentación de su Exposición Popular en la Galería Krzysztofory de Cracovia, escribió: *"Es propio de la creación el estado de fluidez, de variación, de efimeridad, pasajero como la vida misma; hay que considerar creación todo lo que aún no haya sido inmovilizado, todo lo que contenga directamente un hálito de vida, todo lo que no esté aún "listo", "preparado", "realizado", el borrador de los problemas candentes, de las ideas, de los descubrimientos, planes, proyectos, concepciones, partituras, materiales, actos marginales"*. Según Kantor, la creación estribaría en un continuo desarrollo de las formas, esquemas, clasificaciones y convenciones formalizadas.

En numerosas entrevistas, el artista habló de sí mismo como de un pintor y un hombre de teatro. Nunca se definió como director o escenógrafo. Y no se trataba de ninguna manera de una cuestión semántica, sino de definir su postura como creador. Para el pintor, como escribía Maurice Merleau-Ponty: "El enigma se basa en el hecho de que mi cuerpo está viendo y es visible simultáneamente". A Kantor le apasionaba la percepción de sí mismo, el completar la integridad, cuando lo que ve se hace visible. En la obra artística quiso incluir el momento de la creación, ser visible, observado en el transcurso de este proceso, y a la vez ocupar la posición del observador. Este deseo de conciliar lo imposible dirigió la atención (del artista-pintor) hacia el teatro, cuya presencia en escena durante el espectáculo no era resultado únicamente del imperativo de destruir la ilusión de la representación.

En el año 1993, en su reseña de *La clase muerta* presentada por el Teatro Cricot 2 en Nueva York tras la muerte del artista, el crítico del *New York Times*, Mel Gussow, constató que cuando en la escena faltaba el autor, el espectáculo no se diferenciaba en nada de los escenificados en los años precedentes, pero que esta ausencia le había despojado de la sensación de

participar en algo irrepetible, singular, sentimiento comparable al que podría sentir observando a Picasso cuando pintaba el *Guernica*. El espectáculo producía en él la impresión de mirar una obra creada ante sus ojos, la certidumbre de que ese espectáculo precisamente es excepcional y de que cualquier otro, futuro, será ya diferente. El teatro con su obra-representación, efímera por naturaleza, imposible de inmovilizar e incluso de registrar, el teatro en el cual la repetición se convierte automáticamente en réplica-reiteración, fue un lugar ideal para la puesta en práctica de la teoría de la creación de Kantor. Cumplía con casi todos los requisitos.

En el año 1995, cinco años después de la muerte del autor, los críticos e investigadores del teatro de Kantor, reunidos en simposio en la Universidad Jagelónica de Cracovia, reflexionaron sobre lo que había quedado de las obras del maestro. La documentación visual (películas, cintas de vídeo, fotografías) no es más que un registro "chato", o incluso caricaturesco, ya que no refleja y nunca reflejará la impresión de la participación directa. Concluyeron que los espectáculos de Kantor se conservarían de una forma más íntegra en partituras, textos críticos y descripciones. También manifestaron su temor ante la posibilidad de que los objetos pertenecientes a las representaciones teatrales puedan cambiar su razón de existir a través de las interpretaciones de los historiadores de arte que las tratan como esculturas o instalaciones plásticas. Georges Banu escribió que Kantor "introdujo el elemento biográfico en la vanguardia, la cual, sin embargo, a priori repudia todas las influencias del subjetivismo". Al analizar las representaciones del *Teatro de La Muerte*, Banu concluía que "...de esta relación contra natura nació una obra que, casi como un bastardo genial, no es ni totalmente subjetiva, ni tampoco indiferente por completo a la biografía, una obra que no es ni teatro en el sentido literal de la palabra, ni tampoco puede ser incluida definitivamente en el ámbito de artes plásticas". Esta tesis podría ser aceptada si no fuera por el hecho de que en el Teatro Cricot 2 se había procedido con bastante anterioridad a la interpenetración disciplinar, y ello independientemente de los hilos autobiográficos. La supresión de fronteras y a la vez del poder falso sobre un solo territorio del arte había constituido un desafío para Kantor ya en los años cincuenta. *La clase muerta*, realizada en 1975, fue reconocida universalmente como una obra maestra del arte teatral del siglo veinte. Así pues, su autor llegó a ser alguien excepcional, absoluto, a quien ya no es posible concederle un rango mayor. Pero, de modo paradójico, cuando nos hallamos ante una obra maestra, no es el autor quien decide el valor de la misma. La estimación se lleva a cabo fuera de su voluntad, desde el exterior y, por otras, a veces quizás casualmente. Al mismo tiempo, el status de la obra condiciona su resistencia al paso del tiempo. 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. Kantor fue consciente de que, tal y como escribió el filósofo polaco Andrzej Stoff, "...la obra misma crea a su autor, refiriéndose a los factores axiológicos y no a las circunstancias de la

génesis. El valor de la obra se contagia a su autor (...) se traspasa a la persona que tiene una biografía y una personalidad concretas, abarca lugares, acontecimientos, objetos y personas relacionadas con ella por una especie de culto. En una relación tan bien configurada, la obra ya no puede ser mejor explicada, ni tampoco su autor ni las circunstancias de la génesis". En el caso de Kantor, este traspaso del valor de autor de una obra o "persona con biografía concreta" provocó un estallido energético en el campo de la documentación, descripción y resumen de las realizaciones. En la segunda mitad de los años setenta, el artista empezó a contemplar la posibilidad de crear un archivo-biblioteca-museo de su arte -Cricoteka-.

En La clase muerta, Kantor resucitaba a unos viejos muertos que regresaban a su clase de escuela. Les daba la posibilidad de vivir de nuevo los años de infancia, de empezar desde cero, pero con todo el bagaje de las experiencias posteriores.

Al lanzarse a la empresa de archivar sus obras de arte, el autor iniciaba un viaje al fondo de su pasado. Como sus viejos muertos regresaba a los años pasados desde la perspectiva del tiempo, con todos sus consecuencias. No lo hacía sin embargo por motivos sentimentales o recordatorios. Las razones eran de otra índole. Kantor, lúcido ante la grandiosidad de la obra creada, quería llegar a saber, al mismo tiempo, por qué precisamente *La clase muerta* había conmovido tanto al mundo. De repente, el arte le había revelado que se hallaba entrelazado en un sentido que él, el artista, no conocía a fondo. Al completar escrupulosamente todos los documentos, reseñas, textos, descripciones, deseaba conocer el mecanismo exterior que decidía sobre la formación de una opinión sobre la cual carecía de influencia. Participó personalmente en simposios y conferencias dedicadas a su persona, oyendo con perspicacia las ponencias pronunciadas. Al mismo tiempo, a menudo, y muchas veces agresivamente, intervenía para negar o corregir los puntos de vista y las interpretaciones aparecidas. En realidad, no podía encontrar una respuesta satisfactoria en esos análisis. Toda la estructura externa de formación de los críticos y de las explicaciones intelectuales de la génesis de la obra parecía ser fruto de la casualidad. Tal vez la casualidad, ese "bastardo de la realidad", cuyo papel Kantor tanto estimaba en sus actividades pictóricas, se revelaba repentinamente activo en otro dominio. A pesar de las miles de páginas de diferentes textos, a menudo de autores eminentes, "la obra no fue mejor explicada". En su intento de definirlo por sí mismo y de una manera más nítida, Kantor emprendía una tarea imposible: explicar y dominar la casualidad. En su viaje hacia el pretérito de su creación acabó por colegir que "la casualidad se forma en cierta totalidad consecuyente" y "que uno debe llegar a la casualidad conscientemente".

A pesar de ese período de pasión investigadora, Kantor seguía siendo un creador; la concentración en sí mismo, el aislamiento, la reclusión en el mundo de su propia memoria llena de miedos y dudas, todo ello, fructificaría con la entrada de elementos autobiográficos en su teatro y pintura. En *La clase muerta* no se encuentran las tramas autobiográficas.

Los viejos no constituyen personajes concretos que emergen del abismo de la memoria. Incluso no conocemos su religión, *La clase muerta* no comenzó un Teatro de Gran Autobiografía, pero fue esencial, ya que en todos los espectáculos posteriores de Kantor aparecerían los espíritus de su pasado. De retazos de recuerdos y de clichés de la memoria, con gesto de demiurgo, evocaba lo muerto, logrando así la cumbre de su arte.

A la vez, lo que resulta sorprendente, seguía siendo fiel a la postura ya definida del artista para el cual la comunicación y la preservación de la verdad sobre el acto mismo de creación son lo más importante. En 1963, Kantor nos mostraría en la *Exposición Popular* todo el inventario surgido durante la creación de la obra artística. Todos los apuntes, dibujos, fotografías ya innecesarios mezclados con reseñas de prensa, objetos y trajes escénicos. En 1976 preparó también la exposición, no realizada al final, de borradores (entre otros de *La clase muerta*). Propuso entonces: "Recoger los restos que han subsistido del pasado, /todo lo que se considera ya como inútil,/ lo que un día desempeñó su papel y ahora/ ya no sirve para nada, esos papeles rancios en otro tiempo relacionados con empresas importantes y peripecias,/ hoy condenados a ser "arrojados a la basura" y postuló mostrar en la exposición sólo sus copias ampliadas, despojándoles de sus rasgos de originalidad, ya que "la ampliación borra el carácter significativo y la objetividad,/ inclinando el fiel de la balanza hacia la parte de los valores formales", y entonces "estos trastos viejos se hacen abstractos/también a través de la actuación del tiempo, que transcurre y lo destruye todo".

Así, tanto en el texto más arriba citado como en el manifiesto del año 1963 escrito con motivo de la *Exposición Popular*, Kantor incluyó el mensaje, el credo que acompañaba a todas sus iniciativas. El mundo del arte, en el que el rasgo de la creación es el estado fluido y efímero como la vida misma. El mundo, en el que el artista aprecia más el ensayo que el espectáculo, más el dibujo que la pintura (porque están más cercanos al tormento del acto creador y transmiten mejor toda la verdad sobre éste), registraba importantes consecuencias en las propias obras. Kantor no identificaba la creación con la obra de arte. La realidad de la obra no podía ser la realidad de la vida. El espectáculo o la pintura gozaba, según el artista, de una realidad basada en la ilusión, la ficción, la imitación de la realidad vital. Para mostrar esta característica había que destruir la función fundamental e ilusoria de la obra. La creación escénica o plástica de Kantor tenía que ridiculizarse a sí misma, ser una muestra artificial, una mistificación, dejar de imitar la realidad.

Desde una perspectiva tal de la concepción del arte, todo discurso sobre el tema, en el que se haya logrado en alguna medida conservar el teatro de Kantor, resulta una actividad estéril. Y lo es al menos por una causa tan banal como que los registros cinematográficos nunca sustituirán el contacto de actor con espectador, que el espectáculo vive al instante y perdura sólo en el momento de la aparición en escena y después muere, pero principalmente porque el mismo acto de filmar una muestra artificial se ha

convertido en un proceder ambiguo. Parece que el autor nunca estuvo interesado en la creación de un registro ideal. Muchas veces complicaba o hasta imposibilitaba la filmación de las representaciones. Todos los rodajes constituyeron una hipóstasis alejada de la creación y a la vez una nueva interpretación desfigurada por el ojo selectivo del cámara, montador y director de la película.

En los espectáculos anteriores a *La clase muerta*, *La polla de agua* y *Monos y monas* la participación directa del público había formado parte de la representación escénica. Esa participación de los espectadores desenmascaraba y ridiculizaba la imitación teatral de la realidad de la vida. En *La clase muerta*, Kantor separó con cuerdas el escenario de la sala impidiendo cualquier intervención del público. Un lugar apartado, reservado en la tradición del teatro para la interpretación dramática, parecía engendrar automáticamente una triunfante ilusión escénica. El artista explicaba este hecho muchas veces diciendo: "No volví (...) a la ilusión, pero creé algo que fue una realidad "falsificada". En esta realidad "falsificada" actores vivos fueron los dobles de los muertos, y la clase de escuela fue una muestra artificial, en la cual las figuras de cera reemplazaron a los niños sentados en pupitres.

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. Si añadimos el comentario que le surgió de su trabajo como documentalista: "Yo no veo esta línea y continuidad de la cual, no obstante, sigo hablando. Trato de crearla, incluso defenderla, pero nunca sé si no se trata de una mistificación", la cuestión parecía imposible de solucionar racionalmente. Por supuesto imposible de solucionar por un historiador del arte, por un teatrólogo o por un archivista. Para Kantor creador, el vacío en que se encontraba y el muro-obstáculo que se debía romper le proporcionaban una situación artística ideal. Mientras formaba la colección de museo de su creación, Kantor reconstruía los objetos de las representaciones del clandestino *Teatro Independiente* y de antiguos espectáculos de *Cricot 2*. Elevaba los objetos de *La clase muerta*, *Wielopole*, *Wielopole*, *Que revienten los artistas* a rango de objetos expuestos.

En el caso de *La clase muerta* se manifestaba con fuerza la fascinación por el objeto que se halla al límite de las significaciones, es decir, posee forma física y corporal, pero hace referencia a una obra que permanece en la esfera de la imaginación. El objeto podía pasar libremente del mundo del arte a otro mundo. El teatro nunca tuvo pleno poder sobre ellos. En los últimos quince años de su actividad (1975-1990), el artista seguía creando nuevos objetos, esculturas, dibujos, pinturas que, a pesar de su evidente procedencia de *La clase muerta*, nunca fueron elementos de la escenografía u objetos escénicos.

En el año 1982, por encargo del Museo de Arte de Lodz que preparaba la exposición *Présence Polonaise* en el Centro Pompidou de París, Kantor

realizó *La Clase de Escuela-Obra Cerrada*, en la que "ocultaba *La clase muerta* de manera que "...se pudiera contemplar de forma ilegal por el espíritu del ¡museo! Pero tal y como uno mira por la ventana de una casa ajena, EN SILENCIO, A ESCONDIDAS de un modo más o menos deshonesto!!!!" Declaraba además que "Y ésta es seguro una obra de arte. Quizás la más..."

La instalación escultórica del año 1989 titulada: *La clase muerta-Niños en pupitres* se basa en la sesión dramática de un modo evidente.

También las esculturas varias veces reelaboradas que presentan a un niño en un pupitre, entre las cuales la más célebre es un monumento funerario en el Cementerio Rakowicki de Cracovia, enraízan fuertemente con el espectáculo escénico.

En la creación de dibujos, 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 *La idea del viaje*, formulada con ocasión del espectáculo *La polla de agua*.

A principios de los años ochenta, Kantor crea una serie de pinturas bajo el significativo título *La clase muerta*. Tampoco es difícil adivinar un contexto teatral en los *Retratos de personajes con embalaje* de la década de las ochenta.

Todas estas obras plásticas, así como los objetos teatrales que participaron en el espectáculo, son obras autónomas de arte, pero al mismo tiempo son fragmentos y a veces restos de otra obra. Su carácter de maquetas, de "realidad falsificada", tiene como función degradarlos y ridiculizarlos. Sin embargo, este estado de humillación, como de un triste cacharro, igual que en el espectáculo teatral, contiene una carga emocional muy intensa. Las obras de Kantor, para sorpresa de todos, exceden con mucho a la mera provocación. A final de los años 80, cuando preparaba su álbum de pintura *Mi creación, mi viaje*, Kantor se propuso contemplar su arte como si se tratase de poesía, lo cual goza de un lenguaje profundamente individual e íntimo y a menudo enlaza los distintos hilos del recuerdo con el presente de nuestros sentimientos. Definió los textos que acompañaban a los capítulos del libro como "comentarios íntimos". Mostraba en ellos la forma en que nacía su creación y cómo permanecía en su memoria e imaginación.

Sin embargo, los espectáculos del *Teatro de la Muerte* no pueden ser reducidos a confesiones puramente personales. Jan Kott comparaba a Kantor con Caronte, porque transportaba lo muerto de la orilla del otro mundo a la orilla de nuestra vida. Consideraba que Kantor consiguió cifrar la memoria olvidada, que se halla en cada uno de nosotros, mediante los signos teatrales.

Las representaciones de Kantor fueron también trampas que atrapaban la atención del espectador para mover su imaginación. El proceder de construir una trampa le parecía a Kantor-artista la más apasionante ocupación, idéntica a la del acto creativo. Este trabajo se reflejó con su mayor plenitud en ensayos, dibujos, apuntes, notas, y por eso los estimaba tanto. Para él, el dibujo era también "...excelente método de duplicar la propia forma".

Al contemplar objetos, dibujos, pinturas, partituras expuestos en el espacio de la galería, al mirar los registros y películas de los espectáculos teatrales, no puedo sustraerme a la impresión de que todo ese inventario desempeña, en este lugar, una función similar a la del dibujo, la de duplicar la forma de obras maestras de teatro y la de armar la trampa para el espectador y su imaginación.

Al *deconstruir* el concepto de obra de arte, Kantor se manifiesta como hijo digno de Duchamp y de los dadaístas. Con todo era consciente de haber accedido a las obras de Duchamp, Tzara, Arp, Picabia dentro de las salas de exposición. Se daba perfecta cuenta de que, en el futuro, el museo sería un lugar para sus obras y por eso decidió arreglarlo él mismo. Lo hizo elaborando un nuevo género de trampa. Su construcción se fundamenta sobre el principio de ambigüedad del ser de los objetos. El valor de una obra maestra tan efímera como era *La clase muerta* fue conservado por el artista dentro de la forma corporal de las cosas que parecen el reflejo lanzado por una representación muerta. Paralelamente, ellas constituyen los signos del pasado con una gran carga de emociones. De estos restos aparecen no sólo contornos de "...mayor, más plena, casi superior totalidad", sino que también a través de ellas el creador puede rozar la seductora noción del tiempo. Puede salvar su obra para que resista la prueba del tiempo. Las obras-migajas de *La clase muerta* no sirven sólo para seguir la pista de un acontecimiento pasado; pueden ser y son en sí mismas la inspiración para la búsqueda de toda una nueva generación de artistas.

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.

La clase muerta, obra maestra del siglo XX, cumplirá astutamente la última de las condiciones: resistirá la prueba del tiempo.

Cracovia, 8 de mayo de 2002.

PREPÁRESE A MORIR

Antonio Arco

Huya de esta exposición si no quiere morir, huya si teme a la muerte, la ignora, la evita, minimiza, la adorna de eternidad y consuelo o, sencillamente, la aborrece casi tanto o más que a sí mismo. Huya de sí mismo si esta exposición no le inquieta, perturba, acobarda o agota las reservas de piedad guardadas para usted y también las destinadas a todos nosotros, incluyendo a los que están vivos dentro de sus tumbas y a los que estamos muertos, aquí y ahora. Huya de sí mismo, alquile "El tercer hombre" (de Graham Greene, dirección de Carol Reed) y una vez en lo alto de la imponente noria/vientre materno filmada, con Viena herida de muerte abajo, cójase de la mano traidora de Orson Welles y láncese al vacío.

Quizás en el vacío se encuentre con Tadeusz Kantor, ese muerto perfectamente vivo quien era capaz de superar con su teatro el milagro de los peces y los panes: haciendo de la muerte, vida. Viviendo la angustia como un territorio artístico donde el dolor, el olvido, el alarido y la desesperanza se funden con el milagro del teatro, y el resultado es la 'resurrección'. Muertos, en el teatro 'resucitamos'. Por un solo y esplendoroso instante.

Entre el decorado y los objetos -puro arte, puro teatro, puro juego, utilizados/soñados/inmortalizados por Kantor en 'La clase muerta'-, se encuentra una ruidosa cuna, triste cuna, en movimiento rítmico e incómodo, una cuna que reniega, se lamenta, reclama atención, gime sin cesar y se venga de cualquier gesto de ternura. Es una cuna/tumba, cuna/féretro, cuna/horno de gas, cuna/campo de batalla, cuna/desamor, cuna/inhóspita, una cuna sin niño, muerta. Una cuna que mece necia y desagradablemente a dos granadas bélicas, dos armas mortales. Nacemos para la muerte, nacemos muertos. Lo dice Estragón nada más comenzar 'Esperando a Godot', de Samuel Beckett: "No hay nada que hacer".

La cuna/campo de tiro, la cuna también expulsada del paraíso se convierte, en 'La clase muerta' en la llave que abre el enigma, que es la muerte, para una vez abierto estallarnos en las narices y dejarnos igualmente en punto muerto: lo ignoramos todo. Morimos ignorantes, cubiertos de sangre, heridos, traicionados, deshabitados, enriquecidos o harapientos, pero profundamente ignorantes.

La cuna de Kantor como vientre de la ballena, y cada uno de nosotros como Jonás.

La habitamos por un tiempo, en el que se nos niega el posible arrepentimiento, y pasado el fragmento de vida convenido, ésta nos escupe al océano atestado de penas.

La muerte. Obsesión de Kantor, fuente de reflexión, de propuesta artística, de juego macabro. Kantor no era Blanca-nieves, Kantor vapuleaba conciencias, Kantor dejaba almacenadas en las mentes de sus espectadores claves para sobrevivir: lucidez, memoria, experiencia; sí, lucidez, memoria, experiencia.

Nada que ver con el teatro aburrido y dormido. Kantor enloquecido empeñado en mostrar la verdad de la vida, la muerte, en estado puro en el altar sagrado del Teatro. Loco perdido por la gracia de Dios, de sí mismo en cuanto Dios Creador de sus criaturas. 'Hágase la luz', decía, y la luz mostraba un bosque arrasado por el hombre una y mil veces, un bosque de sangre, un bosque inanimado.

Una versión libre de 'La clase muerta' podría contener hoy, sobre los escenarios, la inclusión en el vientre materno/"polvo eres" de la cuna, una fotografía suficientemente mortífera: la del bebé palestino Bará'a, disfrazado de mártir bomba por su padre, un activista de Hamas, para así rendir homenaje a los terroristas muertos. Heredamos la muerte unos de otros, nos la contagiarnos. Otro alumno este Bará'a de 'La clase muerta', con destino aún más incierto y tortuoso que el del niño yuntero al que alimentó de poesía y no de odio Miguel Hernández.

Nadie entre a la sala de exposiciones esperando encontrarse con Melquíades y

su trozo de hielo, una explosión de vida; la muerte es la que anida en ella, y conviene cuanto antes que la conozcamos, 'conquistemos', aprendamos a respetar. *Aquí la muerte, encantados. Esta exposición está habitada por espíritus, no hay vivos, no hay ni siquiera uno de esos ángeles siempre terribles a los que cantaba Rilke, esos pájaros casi letales del alma a los que sin embargo invocamos apasionada y esperanzadoramente. De la muerte no queremos saber nada, pero no importa, la (re)conoceremos.*

Lo que nos llega a los espectadores como una bofetada de tragedia en estado puro cuando contemplamos 'La clase muerta' -aquí, tantos años después de su memorable puesta en escena-, es no obstante fruto de un cúmulo de entusiasmos artísticos que se adhirieron a Kantor como una segunda piel. No es este trabajo ajeno al interés del creador polaco -corrían junto a su sangre por las venas los años 40-, por una abstracción pura vinculada a las vanguardias rusas y a la defensa de la libertad de las formas, y que en el terreno de lo político se correspondía con la -casi siempre banal- esperanza que tenían muchos creadores puesta en las consecuencias de la revolución bolchevique y en los presupuestos de la Bauhaus.

Esperanza en el futuro casi siempre condenada al fracaso. Kantor aterrizó con toda su dolorosa e incómoda lucidez a cuestas, en el horror de una realidad histórica que helaba toda posibilidad de confraternizar con ella: la ocupación nazi, el auge de los totalitarismos, la violencia y la tan temida sin razón colectiva. Un panorama nada idílico que reforzó su compromiso con el arte y la vida, desde su proyecto de 'Teatro Clandestino' y su 'Cricot 2', para que así nunca -que inútil inocencia en medio de tanta inútil lucidez-, pudiese repetirse una historia semejante de inmoralidad y barbarie.

'La clase muerta' participa ya de los logros de un recorrido experimental que Kantor protagonizó con éxito no exento de incomprensiones. Nadie duda hoy del acierto de sus admirados objetos-máquinas, del excelente resultado escénico de su afición a utilizar desechos cotidianos, de la grandiosa capacidad de comunicación de sus maniqués, del morbo plástico de su recurso a los actores-familiares.

Pasados los años, las huellas de Kantor son milagrosamente visibles cuando se contempla juntos algunos de sus materiales de trabajo. Sucede, por ejemplo, con su obsesión por la figura humana como un ritual en sí mismo, como un templo sagrado o una caverna, como 'algo' cuya entrega a la escena no admite reservas. Agotaba a sus actores, que tenían que desnudarse hasta quedar por completo indefensos, expuestos al público sus afectos, sus vivencias, sus anhelos, su sexualidad; actores, trozos de vida para ser compartidos por los espectadores.

Las representaciones 'regaladas' por Kantor a sus contemporáneos resultaban experiencias ancestrales y terapéuticas, liberadoras para el espectador en la línea que años más tarde exponían con entusiasmo dramaturgos como Edward Albee, autor de obras como '¿Quién teme a Virginia Wolf?' Teatro generoso, fantástico y no exento de ironía, ferozmente crudo.

En esta exposición reina la soledad, verdadera compañera del hombre y a la que Kantor no rehuía. El hombre contemporáneo, creía al artista, sentía la necesidad de compartirla, de recuperar su identidad en los ojos de sus semejantes, pero nuestros semejantes no sólo no son siempre lo que parecen, sino que no nos entienden, que están imposibilitados para hacerlo como lo estaba el sordomudo protagonista de 'Las sillas', de Ionesco, a quien una pareja de ancianos a punto de suicidarse había creído encomendar un mensaje de esperanza para la humanidad.

Requerimos la aprobación del otro, incluso a veces nos empeñamos en provocar la catarsis, pero nos olvidamos de que de 'La clase muerta' forman parte ellos tanto como nosotros. Kantor es capaz de transformar por momentos en apetecibles historias como 'La metamorfosis' de Kafka, y de hacer de nuestro anonimato, nuestro dolor, desesperanza, de nuestro peligroso acercamiento al personaje de 'El extranjero' de Camus, tan ajeno a toda ley y a toda moral, un motivo de 'celebración': esa idea evangélico/romántica de que la Verdad hará al hombre libre.

Entra usted en la exposición y se le agarra al cuello la memoria, como un fantasma, un ánima errante, un monstruo sin corazón. Kantor alertaba contra el desprecio de la memoria, contra "los 'devoradores' de lo cotidiano que corren, a

riesgo de romperse el cuello, hacia el futuro y sus promesas", contra la memoria empujada sin piedad fuera del camino sobre el que se despliega". Y descubrió que el teatro era un lugar adecuado para ella, un altar, el único regreso posible al pecho materno, al principio del fin. Sus afanes le complicaron la vida y el ánimo, porque tuvo claro Kantor de forma profunda y blasfema, que el Arte se sitúa en la frontera del Cielo y la Tierra, del Santuario y –perdón por la palabra–, de la Casa del Vicio, del Santuario y del Delirio. Con Kantor nos adentramos en unas profundidades peligrosas, por hirientes y clarificadoras de nuestra verdadera condición de seres mortales.

Su teatro, la fuerza de sus imágenes, la potente capacidad de asombro que encierran sus objetos, sus dibujos, sus materiales artísticos, no han encontrado en los creadores de nuestros días, una fácil continuidad. La bofetada Kantor, el vómito Kantor, la catarsis Kantor no han sido superados, por mucho que artistas como el belga Jean Fabre consigan movilizar las conciencias sepultadas de los espectadores con montajes como 'Je suis sang' ('Soy sangre'), degustado no sin mucha expectación en el Festival de Aviñón de 2003. En su propuesta Fabre trataba de poner en imágenes –violentas y crudas– un manifiesto sobre un nuevo mundo en el que el cuerpo pasara a ser líquido y únicamente compuesto de sangre, mientras que en 'La clase muerta' sobra cualquier manifiesto.

Dos casos son necesarios para disfrutar/organizar con esta exposición: pese a todo, 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. Prepárense a viajar por el 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.

Nos encontramos de frente con la muerte, con los muertos, recreados en los personajes vivos que encuentra a su paso (¿quizás nosotros?).

Estén también atentos a los latidos. Si escuchan con atención, sin prejuicios, sin máscaras, sin acomodos espirituales, comprobarán que los latidos de los muertos están aquí, en esta sala, en este catálogo, con los nuestros, robándonos los nuestros, acompañando a los nuestros, mostrándonos el camino. "Somos instinto, somos animales, conviene no olvidarlo", recuerdo que me recomendó encarecidamente Erwin Olaf, creador de la también terrible y asfixiante serie artística 'Paradise'; nos conviene también no intentar hacer 'novillos': la clase nos espera.

No quisiera olvidarme antes de morir de que Kantor es un maestro del humor. Me gusta muchísimo su cuadro Estoy harto de estar en el cuadro. ¡Me voy! Humor y tragedia de la mano. "Todo pende de un hilo", constataba el creador, luchando en un territorio amenazante e inestable. "En adelante nada más", llegaba incluso a decir, pero actuaba en forma contraria: con una energía envidiable, porque "probablemente satisfacía mis inclinaciones catastróficas ocultas en lo más hondo, la añoranza de lo desconocido, lo incierto..."

En esta exposición no está la maravillosa pieza 'Niños en un carro de basura' (1961), utilizado en la obra 'En la pequeña mansión' de Witkacy. Pero sí la instalación 'Niños en los pupitres' (1975), realizada con madera, metal y maniqués, y la titulada 'Un niño en una bicicleta' (1975), a base de un maniquí, metal y dos ruedas de neumáticos. Nos faltaría la música de vals. Nos faltaría que pudiesen volver los tiempos pasados, los seres queridos, Adán, Eva y la Serpiente, Noé y el Arca, todos los dioses y todos los héroes de la Historia, la esperanza y un destino menos incierto, y Kantor, quien cansado ya de estar muerto, también él murió finalmente. Esta exposición muestra el milagro de su cadáver (su obra), incorrupta.

¡Arriba el telón, en paz descansen!

TEATRO

EL DÍA DESPUÉS

A dieciocho años de su muerte, Tadeusz Kantor parece más vivo que nunca. Mientras se multiplican las lecturas de su obra y su trabajo es diseccionado en las escuelas de teatro, de todo el mundo, la editorial francesa Actes Sud acaba de publicar *O douce nuit*, un libro que compila páginas de un diario íntimo, anotaciones de trabajo, bocetos y el guión de la obra homónima, la anteúltima que puso en escena y la última a cuyo estreno asistió. De allí procede el fragmento que reproducimos a continuación, extraña mezcla de poema autobiográfico, sinopsis argumental y diario de trabajo redactada durante los ensayos de la obra, poco antes de inaugurar el Festival de Avignon de 1990.

EL FIN DEL MUNDO

por Tadeusz Kantor

Todo empezó hace mucho tiempo
mucho antes,
mucho antes de la obra de la que estoy hablando aquí.
La imagen del fin,
del fin de la vida,
de la muerte,
de la catástrofe,
del fin del mundo
ya estaba claramente arraigada
en mi imaginación
y quizás en mi naturaleza.

¡Y no sin razón!

Antaño siempre me habían fascinado
el cataclismo
de la Atlántida,
de ese "mundo" anterior a nuestro mundo,
y el único "relato" que tenemos de él, el de Platón,
que contiene estas palabras:
"esa noche".

Después de eso todo volvió a empezar desde el principio, de cero.
Y lo mismo sucede ahora en el escenario:
el fin del mundo,
después de la catástrofe,
una pila de cuerpos inanimados
(cuántos ha habido ya),
y una pila de Objetos fragmentados,
eso que quedó.

Después de eso,
según mi idea del teatro,
los muertos "se levantan de entre los muertos"
y desempeñan sus papeles,
como si no pasara nada anormal.

Eso no basta.
Los personajes
que empiezan a vivir por segunda vez
lo han olvidado todo.
Sus relaciones
(quieren recomponerlas de nuevo)
no son más que trozos de recuerdos,
trágicos y desesperados.
Lo mismo vale para los objetos fragmentados,
que luchan por rearmarse a sí mismos
correctamente
y por deducir su función.
La cama, la banqueta, la mesa, la ventana, la puerta,
después, más "compuestos",
la cruz, la horca,
y al final los instrumentos
de guerra...

Qué magnífica serie de inventos, de desesperaciones,
de sorpresas, de errores...

Poco a poco,
el mundo de todos los días,
y la esfera más primitiva de la existencia básica,
consiguen nacer.
Luego vienen el mundo
de los fenómenos sobrenaturales,
los milagros, los símbolos sagrados.
Y por fin el mundo
de los acontecimientos colectivos,
la civilización...

Lo más asombroso es que todo es
repetición, ensayo.
A partir de allí, todo
(en escena) está permitido:
otra versión,
deformación,
blasfemia,
corrección...

Quizás
este ensayo,
con su versión, que no encaja con "el original",
nos permita percibir nuestro mundo,
"el original",

como si lo viéramos por primera vez.
Nosotros, espectadores de la época
previa a "esa noche" tan terrible,
contemplamos esta segunda
"edición"
del mundo
muy seguros de nosotros mismos.
Sabemos todo de todas las cosas,
lo sabemos tan bien
y lo hemos sabido durante tanto tiempo
que la realidad se ha vuelto
algo tan obvio
que ya no merece ser comprendido.

Contemplamos esas
luchas primitivas y torpes
y descubrimos
inesperadamente,
como si fuera nueva,
la esencia de esos actos elementales,
de esos objetos,
de esas funciones.

Por ejemplo:
una banqueta...
sentarse...
el estado de estar sentado...

Será más bien así
como habrá de desplegarse
el argumento de este
relato casi aventurado.

Nos estamos acercando al final.

Con los restos de una
civilización desaparecida
el hombre vuelve a construir
algo completamente desconocido,
un objeto-monstruo.
El objeto-monstruo explota.
¡Sabemos qué es eso!
El fin.
¡El fin del mundo!

Éste era el boceto bruto, simplificado,
de esta obra,
que, entre otros,
tenía pegado en la pared
de mi pobre Cámara de
la Imaginación
y la Memoria.

La lección del maestro

por Johan De Boose

“Mi arte morirá conmigo”, dijo Tadeusz Kantor, que nació en Wielopole, al sur de Polonia, en 1915, y murió en Cracovia en 1990. Se equivocaba: a lo largo de los trece años transcurridos desde su muerte, los libros sobre su obra escénica no han cesado de proliferar, se multiplican los artistas que lo reivindicán como maestro o alma gemela e innumerables escuelas de teatro organizan seminarios sobre su trabajo. Pero estaba en lo cierto en un sentido: el teatro es una metáfora de la mortalidad y sólo existe cuando es representado. Nadie llevó esa idea más lejos que Kantor: estaba presente en el escenario en cada función, como una suerte de demiurgo (y algunas obras tuvieron más de 1500 representaciones). Como murió antes de completar su último trabajo, Hoy es mi cumpleaños, la obra salió de gira por el mundo con una silla vacía en medio del escenario. Pero eso sólo podía suceder una vez. Después de esa obra, más un homenaje que un espectáculo, el telón cayó por última vez sobre el teatro de Kantor. Quienes no lo hayan visto no tendrán ya ninguna posibilidad de verlo.

Kantor era un hombre de paradojas. *Por ejemplo, se negó con obstinación a montar una escuela como la de Jerzy Grotowski, aunque nunca le faltaron oportunidades. Sostenía que un artista independiente no debía convertirse en una institución (ya el mundo le parecía suficientemente desagradable) que, para usar una palabra contemporánea, sólo produciría clones.* A diferencia de otras figuras centrales de la vanguardia, Kantor se enorgullecía de no tener método. Stanislavsky tuvo su “sistema”, Meyerhold su “biomecánica”, Artaud su “teatro de la crueldad” y Grotowski su “laboratorio”. El único modelo de Kantor fue un modelo histórico, el de la commedia dell’arte. Por lo demás, era adepto de Dadá, que impugnaba todo modelo. Apenas veía que su trabajo escénico corría peligro de convertirse en un método, cambiaba y seguía una dirección completamente nueva. Su manifiesto sobre el Teatro de la Muerte, escrito para acompañar la obra La clase de muerte, de 1975, es un vehemente alegato contra la institucionalización de la libertad artística.

El secreto de la maestría de Kantor estaba en su actitud, no en su estética. En los debates públicos, de los que solía participar activamente, no hablaba de estética, de forma, sino de la actitud que el artista contemporáneo debía asumir ante los desafíos que se le presentaban a cada paso. *En uno de sus últimos grandes manifiestos, Duodécima lección milanesa antes del fin del siglo XX, lo expresó con claridad y pasión. La suya es una conmovedora prédica en favor de la libertad individual, la “historia de la*

víctima", y contra toda forma de totalitarismo, tanto en la versión del colectivismo comunista como en la del mercantilismo vulgar.

Mientras arreciaba el discurso posmoderno, él promovía la franca introspección y pregonaba un "camino hacia adentro" para reemplazar el "camino hacia adelante" de la vanguardia. Mucho antes de que se hablara de globalización (y por lo tanto de antiglobalización), Kantor ya manifestaba sus dudas respecto de "las autopistas de la información" que lo atravesarían y racionalizarían todo.

Al ver el trabajo de Kantor no hay que olvidar que toda su vida estuvo signada por sucesivas dictaduras. Creció entre las dos guerras, cuando las secuelas de la Primera Guerra Mundial seguían siendo palpables y Polonia vivía presa entre dos regímenes totalitarios crecientes, el fascismo de Europa occidental y el estalinismo de Europa oriental. Vivió clandestino en Cracovia durante la Segunda Guerra, hasta que el estalinismo se instaló en Polonia. Pero aun después de muerto Stalin, en 1955, cuando Kantor ya había montado su propio teatro, Polonia seguía agobiada por una forma local de "dictadura del proletariado". Nunca colaboró con esas dictaduras, pero el régimen comunista no desaprovechó la ocasión de utilizarlo cuando la Guerra Fría estaba en su apogeo: después de todo, si un artista tan devoto de la libertad podía trabajar en todas partes del mundo, el régimen polaco no debía ser tan malo. En realidad, el régimen lo consideraba un lunático inofensivo. Kantor, por una parte, encontraba esa situación excepcionalmente divertida y, por otra, necesitaba paredes contra las cuales estrellarse la cabeza: así funcionaba su creatividad. A lo largo de los años fue adoptando deliberadamente una actitud "dictatorial" paralela, que consistía en oponer la dictadura del arte a la dictadura de la política. Por su naturaleza dadaísta, la suya era una dictadura antidictatorial. Eso pintaba a la perfección la clase de hombre que era.



Nota de Nuevos Horizontes

VOLVEMOS...

ahora, al final, con lo que al comienzo nos referamos en la nota editorial, informándoles sobre lo que NH consiguió al establecer relación fraternal, como lo demuestran las notas que publicamos, con la Cricoteka de Cracovia, Polonia, y que fue el gran regalo de los dos DVD, uno con la película de Andrés Wajda, filmada la representación de *La Clase Muerta* de y con la actuación de Tadeusz Kantor, el "**hermano Tadeusz**", como lo designa NH, para que, como lo dice expresamente la amiga Natalia Krazecka, Directora de la Cricoteka, "hagamos nuestro trabajo teatral", que ellos ya saben, por haber leído nuestra revista, cuál es: difundir la obra de las personas del teatro mundial, que aporten al desarrollo positivo del teatro, sobretodo aquí, en este nuestro país.

Labor nuestra que adquiere mayor responsabilidad cuando se trata nada menos que de difundir positivamente los dichos dos DVD enviados por la Cricoteka, que al verlos en pantalla ocasionaron la decisión de que haba que hacerlos llegar a todos ustedes, especialmente entre quienes están en la actividad escénica.

Para ello, a lo que hemos llegado luego de estudiar la forma más responsable y efectiva, es la que como lo hemos establecido ya con los amigos de NH que han demostrado mayor responsabilidad en el país, remitirles, junto con el envío de este número de "teatro", un ejemplar de dichos dos DVD, para que ellos procedan a lograr copias de los mismos y al precio que logren, ofrecerlos a los adquirentes de este ejemplar N° 22, para que cada quien se encargue no sólo de disfrutar del caudal de emociones que ellos ocasionarán, sino de hacer ver las repeticiones de los mismos a los demás integrantes de los grupos teatrales del país.

Felizmente gracias a la preocupación cariñosa de miembros de NH, se ha conseguido por una parte que se haga la traducción al español del inglés, como ya informamos, en que vienen los subtítulos del segundo DVD, el referido a la vida en imágenes de Tadeusz Kantor, luego, y es lo que debemos destacar, han conseguido que este DVD, se podrá distribuir con los subtítulos grabados en español, y anotamos nuestro agradecimiento a quienes intervinieron en ese trabajo fruto de la cooperación solidaria de integrantes y amigos de NH (Nul en la traducción de los textos en inglés, Freddy y Andrea, en el grabado, y en la fundamental ayuda generosa de laboratorio:

naira
c i n e

As de "teatro", tendrán ustedes la alegría anexa de poder ver los dos DVD del hermano Tadeusz Kantor, con subtítulos en español...

Para más datos acerca de los DVD en cuestión, reproducimos la nota que sobre ellos nos remitió la Cricoteka:

DVD de Andrzej Wajda – “La clase Muerta” una Representación dramática por Tadeusz Kantor

La Clase Muerta, la producción más reconocida de Tadeusz Kantor presentada por primera vez en noviembre de 1975 en el Krzysztofory Gallery en Cracovia, y que posteriormente fue presentada en todo el mundo en más de 600 ocasiones hasta que el Cricot 2 Theatre dejó de existir en 1992... fue grabada varias veces. Una de las primeras grabaciones fue realizada por Andrzej Wajda a los pocos meses de su primera representación en Junio de 1976, ambas bien recibidas donde la premiere tuvo lugar, al aire libre, en el Krakus Mound en Plac Nowy en Kazimierz, distrito de Cracovia.

Sobre la iniciativa de Andrzej Wajda, Cricoteka decidió hacer pública la versión de la película en DVD, así como un extenso material adicional. Esta realización fue posible gracias al soporte financiero de Janusz Palikot y de Propaganda Film Studio en Varsovia, quien emprendió, sin cargo alguno, la tarea de la reconstrucción digital del material de la película de hace 30 años.

La película fue sometida a un meticuloso proceso digital para asegurar que la imagen y el sonido fueran de la mejor calidad. Para llevar a cabo este proyecto, Propaganda Film Studio colaboró estrechamente con Edward Klosinski, cámara de Andrzej Wajda, quién dirigió con esmero la reconstrucción del color original de la grabación realizada en difíciles condiciones, debido a la iluminación de la Krzysztofory Gallery.

El propósito de este proyecto fue presentar la imagen y la representación de Kantor por Andrzej Wajda a una audiencia lo más amplia posible, ambos, los diálogos de la película (preservando el manuscrito original y el “deletreo” siempre que fuera posible), y todos los materiales adicionales han sido traducidos a cinco idiomas: inglés, francés, español, alemán e italiano. Del equipo de traducción formaron parte autores relevantes como: Luigi Marinelli, Josep María de Segarra, Piotr Nawrocki y Agnieszka Grybkowska.

El DVD incluye materiales adicionales que son especialmente muy importantes, ambos, con respecto a la representación de Cricot 2 Theatre por sí misma y la grabación original de Andrzej Wajda. El primer aspecto arriba mencionado del contenido del DVD es, por consiguiente, narrado fielmente al texto de *La Clase* de Tadeusz Kantor al igual que los diseños a lo largo de la representación con biografía completa, así como el itinerario de la gira de *La Clase Muerta*. La edición también contiene 64 fotografías, prácticamente desconocidas, de Wojciech Szperl, tomadas en la Krzysztofory Gallery, durante los ensayos en la versión primera de la representación. Por otro lado, la perspectiva a causa de su cooperación como Director Asistente de Kantor, así como las notas y fotos como director de la realización de la película. El encuentro de los dos artistas se reflejó también en bastantes artículos de prensa conservados en los Archivos de Andrzej Wajda, no disponibles en la versión digital del DVD.

La naturaleza del proyecto sin ánimo de lucro tiene por objeto la distribución de la mayor parte de la edición a librerías importantes, centros de teatro e Instituciones en Polonia, así como a las agencias que promueven el arte polaco en el extranjero.

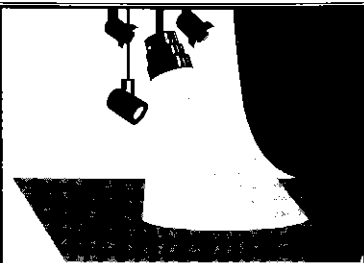
*Editores: Centro para la Documentación de Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka;
Janusz Palikot y Propaganda Film Studio.*



*¡También en la siembra
de cultura y libertad!*



**Av. Banzer # 1200 Telf. (591) 3 342 6071
Fax (591) 3 342 1201 – P.O.B. # 2500 Santa Cruz - Bolivia**



Amigos lectores:

**TEATRO espera la
colaboración de Uds.
con el envío de
noticias, comentarios,
opiniones, etc, sobre
las actividades
escénicas
especialmente y las
artísticas en general,
tanto de las que
participen como de las
que sean de su
conocimiento.**

TEATRO
Casilla 5192
Telf. 4452181
e-mail:
nhorizontes60@yahoo.es
www.teatronuevos horizontes.org
Cochabamba - Bolivia

Impresión:

Editorial Serrano
C. Castel Quiroga Nº 1887
Telf. 4530012 - 4233971
Cochabamba
Bolivia