

UNA ACTITUD, UNA EVOLUCION. LAS ETAPAS.

DENIS BABLET

Tadeuz Kantor no aprecia demasiado a los artistas (más bien se burla de ellos), ya que pretenden tener una línea completamente definida, un fin claro. Para él se trata de falsos artistas de adscripción científicista. No sabe cuál será su futuro. Avanza, se detiene un tiempo en una creación que, poco a poco, se agota para dejar paso a un nuevo proceso. Al final, sólo el historiador del arte podrá reconstruir su trayectoria a partir de las distintas huellas que habrá ido dejando en la evolución de las artes y del mundo que le ha tocado vivir. Pero ese historiador no deberá temer las sorpresas de los recovecos del camino, tampoco deberá disimular los vaivenes y las contradicciones, las expectativas y los proyectos. Si trata de disimular la heterogeneidad real bajo una homogeneidad de fachada, se quedará al margen del camino y de la obra de Kantor: se condenará a no abarcar las siete etapas, los siete períodos de creación.

1. El Teatro Clandestino es también el "Teatro Independiente" cuyos principios llevan en germen las realizaciones futuras.

2. El Teatro Informal (1960-1961). Kantor había practicado desde 1955 la pintura informal. No aplica al teatro sus procedimientos, pero es obligado constatar que el teatro va a rastras de la pintura. El espectáculo que se corresponde con esta fase es *En la casa de campo*, de Witkiewicz.

La materia no está gobernada por las leyes de la construcción. Fluida y cambiante, escapa al medio racional. El proceso artístico incluye la destrucción, incluso la del lenguaje, y el riesgo, el azar y la negación, la crueldad y la comprensión. Aprisionado en el armario, el actor es tratado como un maniquí. La materia es arrastrada al fango, quemada. En este momento Kantor se acerca a un dadaísmo que ha practicado antes de conocerlo, y el arte informal desembocará en el "happening".

3. El Teatro Cero. Cuando ha alcanzado los límites de lo informal Tadeusz Kantor se abre camino en el vacío, se esfuerza por destruir todos los "valores consagrados", y se empeña en encontrar los valores que están por debajo de la línea de la vida, las manifestaciones de la vida vegetativa y depresiva. El "Cero" es al mismo tiempo biológico y psicológico. En teatro crea *El loco y la monja*. Aparentemente, lo contrario del vacío. Una acumulación de sillas, unas encima de otras y articuladas en una absurda máquina de destrucción que no deja a los actores más que un estrecho pasillo de juego, un margen mínimo de vida. La acción resulta eliminada, el actor desarmado, condenado a un juego forzado, el texto dramático desintegrado. Sólo se construye el vacío con esta máquina completamente inventada: la fascinación del objeto. Una simple silla se transforma en una presencia tan concreta y peligrosa como inútil. Es una máquina que no tiene motor.

4. 1962. El Teatro-Happening. Oficialmente el primer *happening* fue realizado por el americano A. Karpow en 1959. En realidad, existen elementos de happening en Kantor desde la etapa del Teatro Independiente y no dejarán de desarrollarse, especialmente con el primer embalaje realizado en el Teatro Cricot 2, en *El circo*, de K. Mikulski, donde los actores eran encerrados en un gran saco, y también en *El loco y la monja*, en la Exposición Popular de 1963, verdadera "exposición de ambiente urbano", después en una serie de *happenings-cricotages* cuya particularidad indica ya su nombre. "Happenings", retorno a la vida, integración del objeto manipulado y perteneciente al grado inferior, desprovisto de cualquier halo de pragmatismo y de significados accesorios, juego con el azar, la negación y la destrucción, integración de la obra de arte en la realidad de la vida mientras que hasta entonces ella intentaba representarla, interpretándola o estilizándola. "Happening" y "teatro happening": representar la realidad por la realidad misma.

En teatro, en 1968, se crea *La gallina acuática* de Witkiewicz: "Comencé a montar la obra centrando mi trabajo sobre la idea de viaje y al mismo tiempo intentando hacer un ejercicio sobre el "happening" en el teatro. Era un

proyecto prácticamente utópico: "Happening y teatro son cosas opuestas en el tiempo y en el espacio. El happening es único, irrepetible, es un acontecimiento en la calle, una catástrofe... He tratado de utilizar el método del "happening" y en mi opinión, dentro de mi concepción, sólo se podía actuar *La gallina acuática* más que una vez... Finalmente, evidentemente... Se pueden dar varias representaciones de la obra, pero cada vez hay que dar a los actores nuevos impulsos. Digamos que puede representarse cinco veces y que a continuación hay que detenerse".

5. El Teatro Imposible o *Las graciosas y las monas*. Superado el "happening" se profundiza en la estética de la negación y antes de destruirla Kantor tiende una trampa a la ilusión. Se trata de una nueva relación entre el arte y la realidad. Así es la vida.

6. El "Teatro de la Muerte", en ruptura decisiva con sus etapas precedentes. Cuando se le pregunta a Kantor cuáles son las relaciones que mantiene con la muerte, responde: Son puramente formales. Hay algo de razón en esta provocación. Kantor descubre que nada expresa mejor la vida que la ausencia de la vida, pero al mismo tiempo la muerte se convierte en el tema central de sus últimos espectáculos (*La clase muerta*, *Wielopole-Wielopole* y *Que revienten los artistas*) y junto a ella, el paso del tiempo, la imagen del recuerdo, la vida que ha huido, la muerte y la vida en una extraña compenetración de la que nace la permanente oposición que se encuentra en la base del arte de Kantor: entre la fascinación y la repulsión. Contradicción que sólo el humor puede sublimar o simplemente, una vez más, permite que se asuma más allá de lo trágico.

7. Cuando se pregunta a Kantor cómo llamará a la época de *Wielopole-Wielopole* responde que no ha encontrado la fórmula. Y añade, riendo, ¿el "teatro italiano"? No hay en esta fase un manifiesto único y definitivo como el "Teatro de la Muerte", pero sí una serie de textos a la vez opuestos, complementarios, paralelos. Realidad, ficción, reproducción, repetición ritual,

eternidad, vacío, espiritualismo, ventana, cámara, soldados y muertos, espectadores civiles, memoria, verdad.

El 20 de marzo Tadeusz Kantor visitó en Milán la exposición Adolphe Appia cuando estaba en plena preparación de *Wielopole-Wielopole*. Cuando unos minutos más tarde explica lo que más le ha impresionado de esta exposición, dice que no es solamente la belleza de los dibujos, la concepción genial de Appia en materia de espacio, de construcción y de evocación del espacio -ya los conocía-, pero una cualidad a la que él, Kantor, tan marcado por Maeterlinck, en su juventud, es profundamente sensible, una cualidad que parece a la vez de uno y otro lado de los dibujos de Appia, su *espiritualismo*. Y Kantor dice esto como si, de un golpe, se identificase con Adolphe Appia. Entonces ¿será el "Teatro de lo Espiritual"? Un título posible, una proposición y una hipótesis sin duda superadas.

Kantor sabe bien que su aventura no ha terminado, que su línea aún no ha sido trazada. Y sabe también que sin cerrar el balance puede mirar hacia atrás y así lo hace.

© Denis Bablet

Extracto del artículo publicado en Cuadernos - El Público nº 11, 1986