

EL TEATRO INDEPENDIENTE (1942-1944)

1. CREDO

Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro por las emociones estéticas que procura: se la vive en concreto.

No tengo ningún canon estético, no me siento sujeto a los tiempos pasados, no los conozco y no me interesan.

Sólo me siento comprometido con esta época en que vivo y con la gente que vive a mi lado.

Creo que un todo puede contener al mismo tiempo barbarie y sutileza, tragedia y risotada, que un todo nace de contrastes y cuanto más importantes son esos contrastes, más ese todo es palpable, concreto, vivo.

2. DONDE SE CREA EL DRAMA

Sólo en un lugar y un momento en que no lo esperamos puede pasar algo que creeremos sin reservas. Es por eso que el teatro, en tanto que ámbito que se ha vuelto indiferente y neutral por prácticas seculares, es el lugar menos propicio

para la *realización* del drama.

El teatro en su forma actual es una creación artificial, de una pretenciosidad insostenible.

Estoy frente a él como ante un edificio de inutilidad pública, aferrado a la realidad viva como un globo inflado.

Antes de mi llegada está vacío y mudo. Después, simula dificultosamente su utilidad. Por eso siempre me siento incómodo en una butaca de teatro.

3. ACCIÓN

Junto a la acción del texto debe existir "la acción del escenario".

La acción del texto es algo listo y terminado.

En contacto con el escenario, su línea comienza a tomar direcciones imprevisibles.

Por eso nunca sé nada preciso sobre el epílogo.

La columna sostiene al arquitrabe,

la roca verde tras la que se ocultará un mástil solitario

el trocito de seto bajo el cual estará Ulises, el arco junto al cual estará Penélope.

Todo está listo, ya que todo existía antes del drama.

En un momento los actores van a salir al escenario.

Desde entonces, el drama se hace reminiscencia.

4. EL PAPEL EMBOTADOR DEL TEATRO

Todo en él es responsable. Las butacas vueltas en la misma dirección, y el escenario apresuradamente oculto por una cortina que se abre puntualmente para que los fieles miren boquiabiertos.

La costumbre se transforma en un tic nervioso.

Embotar la sensibilidad.

¡Poder crear un teatro que tuviera un poder de acción primitiva, perturbadora!

5. CONCRETISMO

Crear una atmósfera y circunstancias tales que la realidad ilusoria del drama encuentre su lugar, para que se haga posible:

concreta

para que Ulises, al regresar, no se mueva en la dimensión de la ilusión, sino en las dimensiones de nuestra realidad, en medio de objetos reales, es decir, que tengan hoy y para nosotros cierta utilidad definida; que viva en medio de gente real, es decir, que esté a nuestro lado, entre el "público".

Es tarde en la noche. Estoy en una sala que podría ser una sala de espera o un asilo nocturno. Todo alrededor hay bñncos sobre los que descansa gente de cara estólida; esperan un tren o el amanecer. También podrían perfectamente estar esperando a Ulises que vuelve.

En un rincón, cerca de una mesa, una lámpara velada. Por encima de la mesa, un grupo de personas inclinadas, ubicadas al azar, sin orden.

Tal vez juegan a las cartas.

O tal vez se inclinan sobre el cadáver del pastor asesinado por Telémaco.

6. LA EXTERIORIDAD O EL REALISMO EXTERIOR

Tratamiento agudo de la *superficie* de los fenómenos: no se la desprecia, sino que por el contrario uno se detiene en ella, y sólo en ella, sin pretender interpretaciones y comentarios internos ulteriores.

Será una visión "desde afuera", un realismo casi cínico, que se abstiene de cualquier análisis o explicación, un nuevo realismo que yo llamaría exterior.

Ulises está sentado en medio del escenario en una silla alta —la esencia del fenómeno es el hecho de que esté sentado, el estado físico con su *expresión propia*:

El movimiento mismo de estar sentado, su precisión, su acentuación, la importancia que recibe, ño constituye el va-

lor esencial, el más verdadero, por exterior? (exterior no significa "chato").

Los acontecimientos y los fenómenos puros son "eternos". Eumeo no es asesinado, sino que *cae*. La silueta de un hombre que cae, vista de lejos, produce una impresión más fuerte que un rostro retorcido de dolor.

7. NOTAS AL MARGEN DE LOS ENSAYOS DEL "REGRESO DE ULISES"

Durante los ensayos se crea a veces una atmósfera tal que lo que sucede sobre el escenario (creación artificial) se transforma en realidad, como nuestra existencia actual, pese al hecho de que parecería que por su aspecto provisional todo concurre para crear una distancia. Más tarde, en el momento de la utilización de toda la maquinaria "de los estrenos", después de que los accesorios provisionales han sido reemplazados por los "verdaderos", después de que se ha aplicado el falso fasto de los decorados y de los trajes y separado prudentemente la acción del espectador, entonces, irremediablemente, algo se desvanece.

...Una pieza estrecha, viejos muebles contra los muros; los que han venido a escuchar se instalan donde pueden, un reflector que arranca de la penumbra un jirón de suelo amarillo, parte de los actores instalados sobre paquetes, las piernas de uno cuelgan allá arriba, otro está acostado en el suelo, Ulises está sentado en un taburete; cerca de él está el Pastor, hablan entre ellos; los otros actores escuchan, observan. El pastor se equivoca en su papel, empieza de nuevo, los otros hacen observaciones y luego Ulises mata al Pastor; lo hace mal y empieza de nuevo.

El texto se hace palpable; tengo casi la sensación de que me toca muy cerca. Y cuando Ulises dice "Yo soy Ulises, viejo de Troya", le creo, aunque no tenga *más que un banyo tirado sobre los hombros*.

(Hacer durar el peso específico del instante *sin borrar* los hechos fortuitos de la vida, incorporando la *realidad ficticia* a la *realidad de la vida*.)

8. LA ILUSIÓN Y LA REALIDAD CONCRETA

El drama es realidad. Todo lo que sucede en el drama es verdadero y serio.

El TEATRO, a partir del momento en que el drama se realiza sobre el escenario, hace todo lo necesario para dar sólo la ilusión de esa realidad verdadera: telón, bambalinas, decorados de todo tipo: "topográficos", "geográficos", históricos, simbólicos, explicativos; en todo caso capaces sólo de una reproducción secundaria, y además trajes que fabrican toda una serie de héroes; todo contribuye a que el espectador considere la obra de teatro como un espectáculo que se puede mirar sin consecuencias morales.

De esto se obtiene cierta cantidad de emociones estéticas, de pruebas vividas, de emociones y reflexiones morales, pero todo ello en la posición confortable de un espectador objetivo, con el sentimiento de su propia seguridad y la eventualidad de expresar su "desinterés" en caso de que se sintiera demasiado amenazado.

Una obra de teatro no se *contempla*!

Al entrar al teatro uno toma una responsabilidad total.

No podemos irnos. Nos espera una serie de perspectivas a las que no podemos escapar.

El teatro no tiene que dar la ilusión de la realidad contenida en el drama. Esta realidad del drama debe volverse realidad en el escenario. No se puede retocar la materia escénica (llamo materia escénica al escenario y su atmósfera fascinante, todavía no llena de la ilusión del drama, y además a la disponibilidad potencial del actor que tiene en sí las posibilidades de todos los papeles posibles); no se la puede barnizar de ilusión, hay que mostrar su rudeza, su austeridad, su encuentro con una nueva realidad, el drama.

La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala.

El drama no tiene que "pasar" en el escenario, sino "suceder", desarrollarse ante los ojos del espectador.

El drama es un devenir.

Hay que crear la ilusión de que el desarrollo de los aconte-

cimientos era espontáneo e imprevisible. El espectador no puede sentir que detrás hay una maquinación y una elaboración previa.

Evitar los momentos que producirían esta impresión, y subrayar o incluso agregar momentos que pongan en evidencia el desarrollo espontáneo del drama.

Este "devenir" del drama no puede esconderse entre bastidores. No se puede permitir ninguna puerta, ninguna salida lateral por la cual el drama pueda irse rumbo a la esfera "secreta" de los timbres y de la maquinaria de bastidores.

La realidad de la sala está relacionada con el proceso del devenir del drama y viceversa.

Antes de componer el escenario, hay que componer la sala. Será la puesta en escena de la sala.

9. EL TRABAJO DE LOS ACTORES

Los actores no se comprometen emocionalmente. Durante la primera fase de su existencia, pertenecen casi a la realidad de la sala.

Para hablar sencillamente, son casi espectadores. A partir de ese punto, se desarrollan su independencia, su particularidad, su diferencia,

y lentamente alcanzan un grado más o menos grande de ilusión de personajes escénicos: sin embargo, al mismo tiempo siguen dando sólo formas construidas, que actúan por el movimiento y por la voz.

El cuerpo del actor y su movimiento deben justificar cada superficie, cada forma, cada línea de la estructura del escenario.

Un movimiento se vuelca en el siguiente, pasa de un personaje a otro. De ese modo, se forma la composición abstracta del movimiento.

No hay que tener la monotonía y el automatismo de la representación, en tanto que oposición a la expresión y a la espontaneidad.

18

Huir como de la peste de la expresión paralela de las formas (movimiento, sonido, palabra, forma), que no es más que una ilusión trivial, naturalista.

Si el *contraste* posee poder de acción, siempre está justificado, incluso si está en contradicción con el sentido común.

10. DEFORMACION DE LA ACCION

La deformación plástica es una hipertrofia de ciertas partes de la forma, que adquiere así dinámica y movimiento.

En el teatro, su equivalente será la hipertrofia de la acción, que se cumple en el tiempo por medio de una desaceleración o aceleración del ritmo, y en la esfera psicológica, por ejemplo, por la importancia inusual acordada a los momentos insignificantes, por la "notación" pedante de cada movimiento, cada pensamiento o reflexión, por el estiramiento de las acciones en curso hasta el *aburrimiento* y el *ensañamiento*.

11. EL CRECIMIENTO Y EL REFUERZO DE LA ILUSION y de la autenticidad deben alcanzarse por gradación: desde la acentuación, lo provisorio, los tanteos "a distancia" —pasando por diferentes etapas— hasta una metamorfosis completa y un compromiso entero, es decir, hasta la *ilusión total*.

12. ILUSION Y REALIDAD

Fuera de los objetos utilitarios, también pueden formar un contraste con la realidad ilusoria: los hombres, por ejemplo maquinistas, o personas cualesquiera, indiferentes, que pasan con objetivos desconocidos, del mismo modo que en los sueños existen personajes extraños que no tienen ninguna relación con los acontecimientos, que pasan en los planos alejados del sueño, con una sonrisa muda de significación desconocida.

19

13. COMUNICACION INTERIOR DEL ESPECTADOR CON EL ESCENARIO

Aunque Ulises entra al mismo tiempo que el Pastor, no "veo" a Ulises. Los espectadores no saben, no pueden saber quién es ese hombre.

En tanto que forma escénica, es una masa *deforme*, irregular, y literalmente, no se sabe qué es "eso". Está de espaldas, inclinado.

Y luego, el momento en que se da vuelta y muestra su rostro humano, debe ser un momento perturbador. Ulises es reconocido por el Pastor, y al mismo tiempo —y sólo entonces— debe ser reconocido por los espectadores.

Es esto lo que llamo relación del espectador con el escenario.

Segunda versión

Aunque, según el texto, Ulises entra al mismo tiempo que el Pastor, no "veo" a Ulises. Por el momento, es un vagabundo desconocido. Sólo se lo reconocerá más tarde. Es por eso que Ulises no sale al escenario. Desde el principio, está allí, en tanto que masa *deforme*, irregular —literalmente, no se sabe qué es "eso". Vuelto de espaldas, inclinado, "unido" a otros objetos. Y luego, el momento en que se da vuelta, en que muestra su cara, debe ser un momento perturbador. Ulises es reconocido por el Pastor, y al mismo tiempo —y sólo entonces— es reconocido por el público.

Es esto lo que llamo comunicación del espectador con el escenario.

14. LAS DOS REALIDADES

Ulises es un hombre de hoy, nervioso, acomplejado, con un psicoanálisis y movimientos de "hoy" (buscar gestos, poses y movimientos provenientes de las actuales condiciones de vida, aunque sólo sean ropas, muebles, instalaciones...) el

20

resto es la antigüedad tal como la imaginamos. Ese resto es la ilusión.

15. ABSTRACCION, ESTILIZACION, NATURALISMO

En el teatro, el naturalismo es artificial y ridículo. Un árbol naturalista, en el escenario, resulta chocante por su ingenuidad y su estupidez.

Por otra parte, las formas abstractas, aplicadas a la construcción de un objeto, no son más que una estilización falsa. Siempre.

Sólo las formas puramente abstractas, que existen por sí mismas, tendrán su propia existencia: una existencia *concreta*.

Cada uno las aceptará *sin cuestionamientos*, y además de la misma manera que aceptó el naturalismo. Sin embargo, cuanto más ingenuo y extraño resulta el naturalismo en el escenario, más soldada a él está la abstracción.

La imagen naturalista y su contemplación constituyen un obstáculo serio para la percepción de la obra de arte. Lo comprenderemos al tomar conciencia de que las formas naturalistas, objetivas (un castillo, un bosque, un sillón), se captan por medio del mecanismo cerebral, mientras que las formas abstractas, al no recordarnos nada, actúan directa y perfectamente, ya que alcanzan nuestro subconsciente: esto significa que el espectador las siente en lugar de distinguirlas y analizarlas objetivamente.

Por esta misma razón, las formas abstractas son capaces de expresar estados psíquicos: una es tranquila, concentrada, aislada; otras son chillonas, dispersas, se evitan unas a otras o se atraen; huidas, ascensos, caídas, esperas, cumalimientos, fricciones, desconfianzas, pueden exteriorizarse de ese modo.

En este sistema, el objeto y el hombre atraen *todo la atención* sobre ellos.

El ojo y el oído se concentrarán intensivamente en ellos, mientras la esfera de las formas abstractas penetra en el subconsciente.

21

La imagen abstracta (el escenario) no es un adorno, es un mundo cerrado, que existe por sí y donde nacen la vida, la dinámica, las tensiones, las energías, las relaciones.

Relaciones de las voces,
de las formas y los colores.

(Rojo de los pretendientes, negro de Ulises, blanco de Penélope. Formas heroicas de los pretendientes, forma austera de Ulises.)

Forma suave, delicada, de Penélope.
Voces chillonas de sopranos agudos e inquietos son los pretendientes —voz baja, medida, poderosa, la de Ulises.

Las formas sonoras se comportan de la misma manera que las formas visuales —unas forman grandes masas inmóviles, otras son menudas, movilizadas, agitadas.

16. LOS PRETENDIDOS DECORADOS

Si renunciamos a los decorados tradicionales, no es por razones formales: hay razones más importantes.

En su lugar, llegarán formas que podrán expresar la constitución de la acción, su marcha, su dinámica, sus conflictos, su crecimiento y desarrollo, sus puntos culminantes que crearán tensiones,

comprometerán al actor, tendrán contactos dramáticos con él. ...la escalera no lleva a ninguna parte. ... es una forma de ascenso y de caída pero ante todo está presente.

Los actores se separan de ella, representan su papel y a ella vuelven nuevamente.

17. PATHOS (nota al margen del Regreso de Ulises)

Cuando los acontecimientos ordinarios se transforman en

símbolos, inevitablemente, están condenados al pathos (aunque no sea ésta la única manera de hacer patética la realidad).

El pathos es un manierismo insoportable. Wyspianski no se contenta con hacer que el tema sea simbólico y patético. "Patetiza" también la forma que expresa el tema (Ulises y Telémaco hablan entre sí en una lengua solemne).

Si un director que carece de sentido del humor agrega a esas dos eventualidades una tercera, tratada de la misma manera (la voz y la entonación) y luego una cuarta (el movimiento y la mímica) y aun la forma plástica del traje y el medio; y una sexta (esta estupidez puede prolongarse al infinito): la forma musical —y todo, por supuesto, relleno de pathos— seguramente tendremos

un aburrimiento total sobre coturnos.

18. EL REGRESO DE ULISES - I

Durante mucho tiempo, me he preguntado si el Ulises de Wyspianski no era secretamente un canalla.

Ya que, ¿cuál es el balance definitivo de sus actos, cuando se quitan todos esos momentos psicológicos, que explican esos actos y los ahogan en brumas místicas, borrando su valor real?

La guerra de Troya fue, por parte de los griegos, una evidente agresión.

Santificadas por slogans rituales imaginarios, las acciones "heroicas" de Ulises no son más que vulgares asesinatos.

Y cuando dejamos de lado el problema de la predestinación, el regreso de Ulises es simplemente un raid de bandido: Ulises vuelve con corsarios para quemar, pillar su casa natal y asesinar a su propio padre. Todavía podemos explicarnos el hecho de que Ulises pase por la espada a los pretendientes de su mujer; pero la premeditación del asesinato de su padre sin razones evidentes, si no es que lo empuja una fuerza fatal —la predestinación, o la maldición que pesa sobre él— no me convence.

Desenmascarar al héroe mitológico es algo que me resulta

mucho más atrayente.

19. EL REGRESO DE ULISES - II, 1944

Hubo muchos. Regresos poco gloriosos desde el pic de los muros de Troya.

Están marcados por los rastros de la desdicha humana y de asesinatos inhumanos, cumplidos en nombre de slogans rituales propios de salvajes.

Regresos, cubiertos de harapos de falsos estandartes.

Regresos —huidas ante la justicia.

La barca de Caronte pasa junto a Ulises perdido en la noche del epílogo.

El epílogo no es un epílogo.

Ulises penetra en las profundidades de la historia. Es uno de sus actores trágicos.

El carácter ritual del Regreso de Ulises se reforzaba cada vez más. Era en pleno período del repliegue alemán.

El día del estreno, los diarios trajeron las primeras noticias de la invasión de los Aliados.

Se hacía necesario dejar de lado esteticismo, composición ornamental, abstracción. En un espacio definido por las dimensiones ideales del arte —penetró brutalmente el "objeto" tomado de la realidad que apretaba por todas partes.

¡Llevar la obra teatral a ese punto de tensión, en el que un solo paso separa el drama de la vida, el actor del espectador!

20. EL REGRESO DE ULISES - III

Ulises debe volver realmente.

Sería deshonesto crear con este fin una falsa ilusión de Itaca. Todo a su alrededor debe ser grande, todo debe decirse seriamente, sin ocultar nada. Sería pusilánime arreglar columnas de papel y un mar de trapos para la gran tragedia de Ulises. Quiero colocar a los actores sobre simples paquetes,

escaleras o sillas —quitarles su traje en el momento oportuno—, renunciar a los valores estéticos —para que el regreso sea lo más concreto posible. Ulises vuelve en el escenario —y en el escenario se crea, con gran trabajo, una ilusión de Itaca.

En teatro, es necesario romper de una vez por todas con el esteticismo. El teatro es un lugar donde las leyes del arte encuentran el carácter accidental de la vida, de lo que resultan conflictos muy importantes.

21. RESUMEN

Estas dos puestas (*Balladyna*, *El Regreso de Ulises*) están orientadas en una dirección definida. La línea que pasa por ellas nos lleva más lejos.

Una obra teatral se construye alrededor de una sola forma. Descubrirlo se transforma en una revelación.

Tal vez no sea más que la idea misma, o la clave para descifrar el drama. Por su carga interior, hace estallar todo el drama, mostrando sus entrañas vivas, palpitantes, todas las fibras y los nervios. Atrae todas las otras formas de composición.

Su justeza se verifica en el momento en que cada situación encuentra en ella su explicación. Las otras formas escénicas se disponen y comentan en relación con ella.

En cada obra dramática palpitan formas teatrales; sólo hay que sentir las y expresarlas.

La disposición de las formas se ordena por leyes de contraste y conflicto. Y precisamente los contrastes, en principio incapaces de una coexistencia pacífica, relacionados entre sí por la fuerza, son los únicos que pueden crear un nuevo valor: el conjunto, indispensable para que una obra de arte tome cuerpo.

En el teatro, esa unidad se obtiene por medio del manejo de los contrastes entre los diversos elementos escénicos: movimiento y sonido, forma visual y movimiento, espacio y voz, palabra y movimiento de las formas, etc. Es en la esfera semántica donde los contrastes deben ser más agudos, más

inesperados y chocantes; deben conducir al encuentro de dos realidades u objetos distantes, que se excluyan mutuamente.

Cierta realidad se corporizará cuando se coloque a su lado una segunda realidad —o cuando se la rodee con esta última—, una realidad de otra dimensión y otro origen. No es obligatorio, ni siquiera deseable, que los contrastes se produzcan en una sola esfera o dentro de las mismas categorías. Podemos contrastar un cuadrado no sólo con un círculo, sino también con una línea sinuosa del movimiento y la voz.

Crear "formas escénicas" es sinónimo de "mostrar" una obra dramática.

En *Balladyna*, la escena del juicio está llena de hombres hasta el último momento.

Sin embargo, el ritmo interior de esta escena indica que esa gente es cada vez menos numerosa. Como una gradación hacia abajo, hacia el trágico aislamiento de la heroína del drama.

Entre la puesta de *Balladyna* y la *realización* del *Regreso de Ulises*, hay una diferencia fundamental, que proviene del desarrollo, crecimiento y maduración del problema teatral.

La puesta en escena de *Balladyna* era una irrupción de la forma abstracta en la realidad del drama y del escenario.

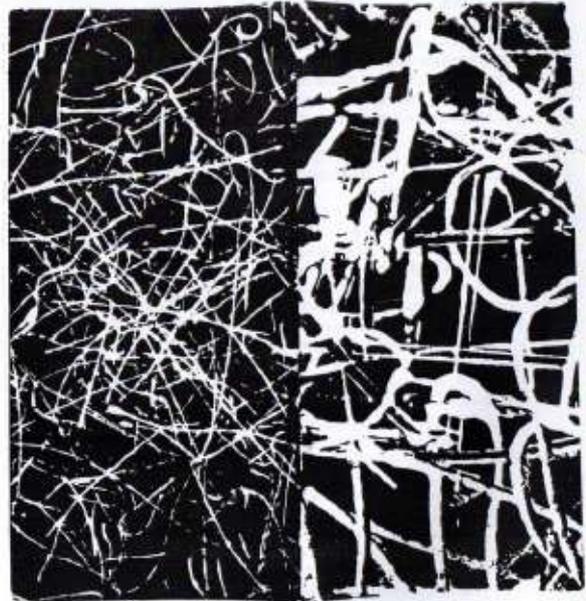
En la puesta del *Regreso de Ulises*, la vida real ha hecho estallar las formas escénicas ilusorias que se crean, y las ha enfrentado en un conflicto dramático.

¿Ganará?

Creo que sí.

Será un camino hacia el realismo exterior.

1944



EL TEATRO CRICOT 2

NACIMIENTO DEL TEATRO CRICOT 2

Año 1955

La idea de un teatro de vanguardia se abre paso en un medio de pintores de tendencias extremas, de poetas jóvenes y actores.

Se lo bautiza Cricot 2 para indicar la continuidad en relación con el teatro de preguerra que llevaba el mismo nombre.

Contrariamente a lo que a veces se cree, Cricot 2 no es únicamente un teatro en busca de valores plásticos, sino un teatro de actores deseosos de encontrar, en el contacto con pintores y poetas de vanguardia, una renovación total del método escénico.

El Teatro Cricot 2 propone LA IDEA DE UN TEATRO QUE SE REALICE COMO OBRA DE ARTE QUE NO RECONOZCA MAS QUE SUS PROPIAS LEYES Y QUE NO JUSTIFIQUE MAS QUE SU PROPIA EXISTENCIA

opuesto a un teatro reducido a un papel subalterno, sobre todo en relación con la literatura, un teatro que se envilece cada vez más como una estúpida reproducción de las escenas de la vida, que pierde irremediablemente el instinto del teatro, el sentido de la libertad creadora y la fuerza de sus propias formas de expresión y de acción.

Ya que éste, al renunciar a la ley de su existencia artística, debió someterse a las condiciones, leyes y convenciones de la vida para transformarse en institución, en máquina administrativa y técnica, trabajando según métodos convencionales y rígidos con miras a una producción en serie.

El Teatro Cricot 2 ha mostrado las POSIBILIDADES DE LA LIBERTAD en el arte, las posibilidades DE SU SORTILEGIO, DE SU RIESGO, DE SU GRAN AVENTURA, DE SU GUSTO POR EL ABSURDO Y SU APERTURA A LO IMPOSIBLE.

El Teatro Cricot 2 cambió las relaciones entre el escenario y el público. Un público instalado alrededor de mesas de café; el jazz y el dancing constituían una realidad auténtica, viva, opuesta a un auditorio pasivo, neutro, estacionado en las hileras de butacas de los teatros oficiales.

Esta realidad viva de la sala del teatro Cricot 2 ha sido la prolongación de la calle.

Asociada con los acontecimientos de la calle, esta realidad quería reaccionar y retrucar rápidamente, creaba una opinión pública instantánea, se imponía.

Hubo que usar medios de expresión muy fuertes, provocativos, hirientes y contestatarios.

La metamorfosis del actor —ese acto esencial del teatro— lejos de camuflarse, se exhibe abiertamente y se expone casi a la injuria y la burla.

Maquillaje exagerado, formas de expresión tomadas del circo, inversiones y perversiones de la situación, escándalo, sorpresa, choque, asociaciones contrarias al "sentido común" pronunciación artificial y afectada.

Al crear situaciones escénicas insólitas, al asociar lo dispar, se llega a un todo contrario a la lógica de la vida de cada día.

30

y regido por una lógica autónoma.

Y es lo esencial.

El traje se hace forma móvil y liberada, ya no es un accesorio convencional y ridículo, posee su propia "anatomía" y su simbolismo.

En relación al organismo vivo que es el actor, el traje adquiere nuevas funciones al ser resonador y trampa red y amplificador, a veces traba y freno, tal vez verdugo o víctima, al existir junto al actor como objeto de su malabarismo.

Estalla la continuidad de los acontecimientos escénicos: palabra, sonido, movimiento, forma, emociones, acontecimientos; situaciones, se proyectan fuera de esa masa compacta que, por su largo funcionamiento, se comportó como una unidad indivisible y, en consecuencia, se volvió inexpressiva, inerte, pasiva, asimilada a la vida y a un público igualmente inerte.

(Por eso ese público burgués tachó lo que pasa en el escenario de decadencia total, de caos y escándalo.)

Al estallar los marcos tradicionales se ha producido una estructura autónoma nueva y se ha aumentado la sugestión del teatro.

GUION TEATRAL DE EL PULPO DE S. I. WITKIEWICZ

Este texto es una especie de collage. Se compone de textos originales, notas y definiciones de la época del nacimiento del teatro Cricot 2 y la puesta en escena de la obra de Witkiewicz *El Pulpo* —que data de 1955—, así como de ciertos agregados escritos más tarde e incluso recientemente, en el momento en que, con una decena de años de distancia, deseo darme cuenta del carácter de las iniciativas de esta época.

Situación en 1955

La situación de los teatros es desesperada.

Desde mucho tiempo atrás, no hay una vanguardia manifiesta en teatro.

31

Todo se ahoga en salsas condimentadas con Dios sabe qué. Reina el eclecticismo.

El radicalismo está prohibido o depreciado.

Los imbéciles, sólidamente instalados en su situación en la vida, se sirven de la magia del arte en su propio provecho, con todo cinismo.

Tienen una frase hecha para todo lo nuevo: "Eso ya está visto".

Convencen a todo el mundo de su monopolio de la verdad y el arte.

Fabrican la opinión general sobre su conocimiento, su buen gusto, su sublime saber.

Son ellos quienes hacen que el artista —el verdadero— sea depreciado, sospechado, escarnecido y exterminado.

1956 - Teatro autónomo

Es un viejo postulado, pero rara vez se lo realiza radicalmente.

Es incluso infinitamente raro. Peor aun, ya que muchos embaucadores se obstinan justamente en hacernos creer que no hacen otra cosa.

Como consecuencia de la vanguardia de los años veinte, se dio una situación privilegiada para el director de teatro. Quejó como una herencia de la que se abusa vergonzosamente. De allí provienen groseros malentendidos.

Espectadores y críticos hablan de la visión del director, de la interpretación de la obra, etc.

Son palabras vagas y sospechosas.

Esconden la ausencia de una idea clara sobre el arte, sobre su definición y sobre una nueva propuesta del teatro autónomo.

De manera vulgar, reemplazan la noción de autonomía del teatro por "ideas".

Imitaciones y plagios

Después de los primeros espectáculos de Cricot 2, muchos teatros, con ingenuidad y charura extraordinarias, reemplazaron los "elementos chocantes de la realidad autónoma" por

32

"ideas" estúpidas y sin vuelo. Con el tiempo, esas "ideas" empezaron a inflarse y hacerse monstruosas — sencillamente, grafomanía trivial.

Una pseudovanguardia oficial

Era una imagen triste y equívoca: este fenómeno —ejemplo típico de *estilización*, que siempre es síntoma de imaginación fácil, que funciona mecánicamente, que no se traduce por

una necesidad formal superior

este fenómeno, en razón de su popularización, obtuvo la aprobación general y oficial.

Por otra parte, la crítica, privada de una conciencia más profunda y de conocimiento del arte, confundieron este fenómeno con las auténticas investigaciones.

... Después de la representación de *El Pulpo*, un conocido crítico se preguntaba: "La obra de Witkiewicz es una fuerte deformación del mundo... La puesta, a su vez, deforma esa deformación... ¿Adónde puede llevarnos esto?"

Un conocido director de teatro se inquieta: "... En la acción del texto se realizan cambios que llegan muy lejos. Para protegerse de una reproducción fotográfica de esa acción —en nombre de un teatro autónomo— se inventa una nueva acción, que no depende de la otra, pero a la que espera el mismo destino: las reproducciones, ya que no existe otra solución... ¿Es esto autonomía?"

Tales expresiones, de un primitivismo chocante y expresado sin ningún pudor, demuestran e indican a los gritos un pensamiento convencional sobre los puntos neurálgicos.

Se desprende, por ejemplo, la convicción naturalista y poco imaginativa de que todo lo que se introduce en el espectáculo y que le es extraño, lo que no tiene conexión lógica con el texto, *deforma* ese texto; la convicción de que todos los elementos exteriores al texto —y hay muchos en el teatro— deben quedarse juiciosamente a un lado, paralelos al texto, e ilustrarlo y explicarlo sin cesar.

33

Los impotentes califican esto como sobriedad y conocimiento de la literatura.

Vale la pena analizar esta situación, pese a su mediocridad, ya que es aquí donde se esconde el nudo del problema. Ante todo, los cambios en cuestión no son cambios. Consisten en una adición de elementos que implica la creación de la entidad de lo que se llama espectáculo.

Dichos elementos son los siguientes: el medio, los objetos, el actor, y sus propiedades exclusivas:
- el dinamismo, la aptitud para los cambios frecuentes, físicos y emocionales,
- la facultad de reflejo y reacción en sus más ínfimos matices, las acciones, las situaciones, los incidentes y los sucesos.

Estos elementos podrían influir en la modificación del texto, de la fabulación o de la acción —si tuvieran por función explicar, comentar, ilustrar.

Dado que no tienen esta función —ya que eso es justamente mi principio— son incapaces de cambiar lo que sea. Sólo crean el orden del relato.

La convicción de que todos los elementos del espectáculo son funcionales y justificados sólo cuando ilustran y explican el texto proviene de

la noción de vida real y de la ley de conformidad como condición del orden de la vida.

En arte, y sobre todo en teatro, el resultado es una ilustra-

ción mediocre, una tautología aburrida y una copia naturalista. Esto priva a la obra de arte de su independencia y de su poder de expresión.

En un teatro que quiere funcionar sobre la base del arte y la creación, son de rigor ciertas leyes que no son las de la vida: inversiones repulsiones choques.

es la ley de los elementos y la realidad, cuyos lazos lógicos y vitales se rompen y se alejan infinitamente, cuyo acercamiento equivale a un escándalo que transgrede todas las convenciones de la vida.

No se relacionan consigo mismos, sino con el conjunto —y de ese modo condicionan ese conjunto que es AUTÓNOMO por naturaleza. Yo no practico esas "modificaciones" (desde el punto de vista del teatro tradicional) para demostrar las ideas del director y hacer que el espectáculo sea "interesante" a cualquier precio —cosa que muchos directores hacen con una particular pretensión y cuya coquetería y encantos superficiales el público aplaude.

Tampoco lo hago por oscuras razones de "necesidad creadora" de expresar mi visión, de "mostrar las tripas" y de imponerme con impudicia.

Me proceder surge del método que considero eficaz para hacer del teatro el campo de una acción autónoma, para hacer de él una entidad autónoma.

Y esa es la gran diferencia fundamental.

INDICACIONES Y EXPLICACIONES DEL AUTOR

Los comentarios y explicaciones del autor son excepcionalmente detallados.

Esta es la caracterización de los personajes:

Paul Perbousiol — 46 años, pero parece más joven (su edad aparecerá durante la acción). Rubio. De luto riguroso.

La Estatua Alice d'Or — 28 años, rubia. Vestida con un traje adherente que parece una piel de cocodrilo.

El Rey de Hircania, Hircan IV — alto, delgado, barba en punta, gran bigote. Nariz ligeramente respingada. Cejas gruesas y pelo bastante largo. Manto púrpura y casco con penacho rojo. Espada en la mano. Bajo el manto, un traje dorado (más tarde se verá lo que tiene debajo).

Ella — 18 años, castaña, bonita.

Dos Señores Viejos — levitas y sombreros de copa. Pueden estar vestidos al estilo de los años 1830.

Dos matronas — vestidas de violeta. Una de ellas es la madre de Ella.

Tetricon — un lacayo. Librea gris con botones plateados y sombrero gris.

Julio II — Papa del siglo XVI. Vestido como en el retrato de Ticiano.

Y esta es la descripción del escenario:

El escenario representa una pieza de paredes negras adornadas con dibujos estrechos verde esmeralda. Un poco a la derecha de la pared del fondo, una ventana con una cortina roja. En los momentos indicados por una (X), una luz sangrienta se enciende detrás de la cortina. Se apaga en los momentos indicados (+). Un poco a la izquierda, un pedestal rectangular, negro, sin adornos. Sobre éste se encuentra Alice d'Or, acostada boca abajo y apoyada en los codos. Paul Perbousiol camina sin rumbo con la cabeza entre las manos. Un sillón a la derecha del pedestal. Otro más cerca del cen-

tro del escenario. Una puerta a la izquierda y una a la derecha.

Reflexiones (de la época de la puesta de la obra, 1955/56).

...Aquí comienzan las dificultades que no pueden resolver ni el teatro convencional ni un teatro todavía peor por pretencioso: el de la estilización y la "interpretación".

La caracterización de los personajes, la descripción del escenario, los comentarios del texto provienen de un teatro convencional típico y a él pertenecen.

Igualmente, los comentarios que sitúan el contenido de la obra, así como la esfera lingüística poseen fundamentalmente una factura naturalista (con numerosas adiciones).

¿Qué es lo que llevó a Witkiewicz a utilizar este método, paradójal en comparación con la sustancia real de un absurdo completo, una locura general, y su teoría del sentido anti-vital?

Para mí era un problema importante porque Witkiewicz no sólo era una autoridad en literatura, sino también en teatro.

TÉCNICA SURREALISTA EN "TROMPE L'ŒIL"

Se puede admitir que el método de Witkiewicz surgía de la convención surrealista en la que una imagen ilusoria de la realidad, según el principio del "trompe l'œil", era necesaria para poder, en un momento dado, cuestionar esa realidad, hacerla sospechosa, darle un sentido surreal. Esto no podía lograrse por medio de la utilización de la técnica radicalmente ilusoria, tradicional, de la ilusión naturalista (lo que más chocaba, por otra parte, en esa época de análisis post-cubista de la forma y de expresión post-fauvista libre —en lo que concierne a la pintura).

Me inclinaria incluso a pensar que el papa, entrando en traje pontifical en un burgués salón biedermeier respondería a las intenciones del autor. (Pero no es tan seguro.)

La superficie ilusoria de la verdad, que se ha hecho familiar por la tradición de varios siglos, reconocida como natural y verídica, poseía para los surrealistas las calidades exigidas para ridiculizar la realidad misma por medio de manipulaciones no admitidas en esa convención, para demostrar que la visión del mundo convencional y reconocida como "verídica" es pura ilusión.

Para desenmascarar el *socio*—
—este programa era extraño a Witkiewicz.

En él, bajo la superficie de la ilusión se percibe la pulsación de la carne jugosa de la vida, hombres vivos, el humor de la vida, intelectual y surgido de las situaciones.

Por eso Witkiewicz abandonó el surrealismo.

Fuera de las razones de análisis de las verdaderas intenciones del autor (lo que más bien es la "honestidad" de los pedantes aburridos y de los filólogos), lo que me apartaba de la utilización de ese método era la convicción de que su actualidad había pasado y estaba agotada. Era en los años 1955/56.

JUEGO DEL DISFRAZ (IMPROVISACIONES)

Considero que la causa de esa factura naturalista de los comentarios y exigencias del autor residía más bien en la conocida tendencia de Witkiewicz al "disfraz" (que por lo demás era una característica de la "condueta" de los dadaístas y surrealistas) y en el sentido más trivial, era naturalista, "de tarjeta postal" y kitsch.

Este disfraz tenía por finalidad engañar al espectador normal, al que se inducía a error, trastornando su visión "verídica"

de las cosas. Por esta razón, el disfraz no podía tener una forma estilizada, ya que en ese caso habría tenido por fin los valores formales—*debía ser naturalista*.

Y sólo entonces el espíritu de contradicción del disfraz era eficaz.

Esa es la razón de que en Witkiewicz se muevan en el escenario actores disfrazados de reyes, de banqueros, caballeros, papas, sirvientes, nobles, vamps de cine, embajadores exóticos, señores de levita y sombrero de copa, chulos, cocottes, marineros—y esa es la razón de que Witkiewicz describa minuciosamente lo que el escenario debe "representar": imágenes naturalistas, realidad, cuartos triviales, etc.

Menos, sería "serio"; más, sería prolijo.

En Witkiewicz, este disfraz no es el hecho—normal para un actor—de revestir un traje teatral y transformarse realmente, dentro de ese traje, en un personaje dado. Es un disfraz de "mascarada", de suerte que al "engaño" del espectador sucede, al cabo de un momento, el descubrimiento de la falsedad.

Por eso todo es artificial: falsas barbas, falsas libreas, falsas espadas, etc...

Por debajo de todo eso, no hay ni el menor vacío surrealista—está Witkiewicz mismo, y algunos de sus amigos y amigas, su propio ambiente que él mismo pone en movimiento. De hecho, es él y sólo él quien se expresa a través de todas esas máscaras y trapos. Es un juego de disfraz típico para la "bohemia" de la época, una especie de *commedia dell'arte* improvisada.

Quiero recordar que todas estas consideraciones se relacionan con esa categoría del arte que rodea al texto, lo explica, trata de situarlo, de proponer para trasponerlo del campo literario e imaginario a las dimensiones físicas del espacio y el tiempo, lo que quiere decir: el escenario.

También tenía dudas importantes en lo que concierne al tipo de idea teatral fundada sobre un "disfraz" carnavalesco en el sentido naturalista. Las razones por las que rechazaba este método estaban relacionadas:

- 1) con la convicción de que en la realización teatral, el método no tiene fuerza suficiente para poder soportar el texto.
- 2) con el hecho de que en la etapa actual del arte de vanguardia, está totalmente envejecido (lo que, finalmente, fue el motivo que me decidió a rechazarlo).

En el primer caso, hay que aceptar el hecho de que la realidad literaria, imaginaria, del arte, es algo diferente de su realización física en el tiempo y el espacio, en el escenario.

En la percepción literaria—todo ese juego improvisado del "disfraz" y de las descripciones naturalistas, burlescas e irónicas, se relaciona perfectamente con el texto, puesto que se encuentran en la imaginación literaria.

Inversamente, en el escenario, separados del texto, fuera de la esfera de la imaginación, realizados físicamente, estos juegos pierden su vivacidad, su aptitud para soportar el texto, y se transforman en trabas; transforman el complicado drama de Witkiewicz en una farsa estúpida y sin vuelo.

Ese es el destino de esa pequeña prolija de los directores de obras de Witkiewicz y de sus decoradores serviles.

En el segundo caso, es necesario definir finalmente la noción de *improvisación* con cuya ayuda se polemiza con tanta ligereza. La improvisación es un medio completamente anacrónico. Es una creación ocasional de la ilusión y no tiene nada en común con la actual problemática del arte. Conviene separarla de manera decisiva de la actividad artística que reconoce al *azar* como factor importante, que escapa al control y la posibilidad de "construcción" en el dominio y anexión de la realidad.

A ella están ligadas las nociones de riesgo y de compromiso intenso. ¡La improvisación es una poetización sentimental y una irresponsabilidad pintoresca!

Es precisamente a raíz de estos groseros malentendidos

que somos testigos del triste espectáculo que nos ofrecen las "ideas" de los directores de teatro y los decoradores que no están en absoluto inmersos en el movimiento radical de la vanguardia, que reducen a Witkiewicz a la mediocridad del teatro tradicional o a pretenciosas excentricidades de ópera.



EL TEATRO INFORMAL

ENSAYO: EL TEATRO INFORMAL

1961. Después de un largo período de ensayos del nuevo método de *teatro informal* que impregna toda la estructura del espectáculo, Cricot 2 realiza la obra de S. I. Witkiewicz *En la pequeña finca* (esa puesta se repetirá, con algunas modificaciones en 1966, en Baden-Baden, en el espectáculo titulado *El Armario*). Así como en todo el "arte informal" de esa época, se trataba de un contacto con la *materia*, en el cual el gesto humano y la decisión humana recibían una nueva definición.

Una materia no gobernada por las leyes de la construcción, continuamente cambiante y fluida, imposible de captar por medios racionales, que hace que todos los esfuerzos por modelarla en una forma sólida sean ridículos, vanos y sin efecto, que más bien constituye una manifestación sólo accesible por la fuerza de destrucción, por el capricho y el *azar*, por la rapidez y la violencia de la acción.

Fue una gran aventura para el arte y la conciencia humana.

Algunas precisiones sobre el trabajo escénico: estados emocionales normales se transforman insensiblemente

te
en angustiosas hipertrofias, que alcanzan un grado
de crueldad
de sadismo
de espasmo
de volupptuosidad
de delirio febril
de agonía,

Por su insólita temperatura
estos estados *biológicos*
pierden toda relación con la vida práctica,
se transforman en material de arte.

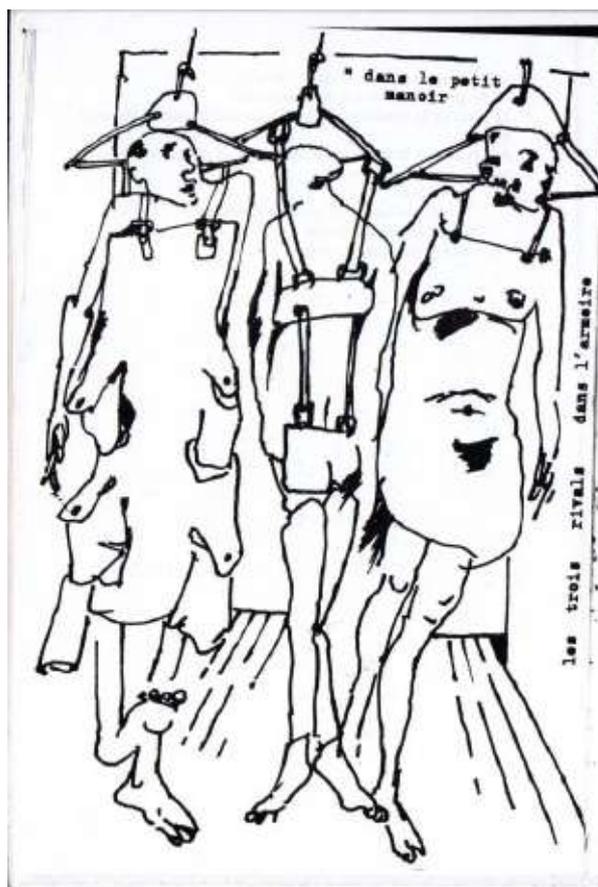
En la *elocución*
se llega hasta esa materia bruta
materia prima y primaria
que se mofa de las convenciones clásicas,
la que se deforma sin cesar
en el uso cotidiano
y la que se amplifica en los instantes en que los estados emocionales llegan a la excitación febril, en que las palabras chocan con las palabras, se mezclan, se borran, escapan a la sintaxis clásica.

La articulación humana se mezcla con las formas más alejadas
y salvajes (ladridos de jaurías)
y las sonoridades crueles (huesos que se quiebran).

Los actores, *oprimidos* en el espacio estrecho y absurdo del *armario*,
amontonados, mezclados con objetos muertos,
(bolsas, una masa de bolsas)
con su individualidad y su dignidad degradadas,
cuelgan inertes como *vestiduras*,
identificándose con la pesada masa de las bolsas
(bolsas: embalaje que ocupa la más baja categoría en la jerarquía de los objetos y por eso se transforma fácilmente en una materia *no-objetual*).

Se evita la "construcción"

el proceso de "proyección y ejecución".
¡Este procedimiento se hace ridículo!
El ideal es la tendencia al nacimiento *espontáneo* del vestuario,
por el uso, el desgaste, la destrucción, la aniquilación,
mientras que los *restos*,
los *saldos*,
"lo que subsiste, lo que ha sobrevivido"
tiene buenas posibilidades
de transformarse en la forma!



GUION EN LA PEQUEÑA FINCA DE WITKIEWICZ
FRAGMENTO

ACTO I

La sala está llena de taburetes, paquetes, bancos dispuestos libremente, todo bastante caótico y al azar.

En un lugar junto a la pared, sobre un pequeño estrado de tablas, hay un armario viejo y podrido.

En otra parte se ve un gran objeto cubierto con una vieja lona.

Debajo de la lona, sobresale la parte delantera de un cajón con rueditas.

Es un cajón de grandes dimensiones que puede contener a un hombre. Por el momento, no se puede ver su interior.

La lona tiene una gran abertura en lo alto, correspondiente a la abertura de ese misterioso objeto; por encima de la lona se ve el borde de hierro de una abertura redonda. Al costado, un poco más abajo, sobresale de la lona un tornillo enorme, terminado por una manivela igual de grande. El todo hace pensar en un enorme y absurdo molinillo de café o una máquina de picar carne.

Por el momento se desconoce la finalidad de estas enormes proporciones.

El armario está cerrado.

El factótum introduce en medio del público un cochecito con dos niños.

Como es sabido, el factótum cumple todas las funciones. Aquí, como pronto se verá, desempeña el papel de un lacayo para todo trabajo, niñera, esbirro, sepulturero, arreglador...

El cochecito es un simple carrito de basuras, prestado por el servicio de limpieza de calles de la municipalidad, de hierro ordinario; es un objeto más bien repugnante.

El factótum lleva directamente sobre el cuerpo una ropa negra, colgante, y una galera negra. También tiene un gran paraguas. Los niños en el cochecito están cubiertos de una especie de capa de tela semejante al cuerpo humano, que como una pasta, gotea por los bordes. Es de color rosado. Sólo sobresalen las cabezas y las manos.

47

El factótum introduce el cochecito.
Lo pone en el medio.
Espera.
Mira la puerta del armario.
Se dirige hacia el objeto enorme.
Este objeto tiene un nombre en el espectáculo:
la máquina de enterrar.
Sube (por una escalera en la parte de atrás).
Está en lo alto.
Saca unos trapos negros de la abertura.
Los sacude.
Saca cada vez más trapos.
Los sacude sin descanso.
Cantidades interminables de largos trapos.
Esa limpieza toma proporciones absurdas.
Luego empieza a plegar los trapos.
Lo hace de un modo asombrosamente meticuloso y pendiente.
Comienza a apurarse.
Cada vez más inquieto.
Mira la puerta del armario.
Cada vez más rápido.
De pronto se oye
tonido de campanas
La puerta del armario se abre suavemente.
Del armario sale a escondidas la Madre.
Lleva una funda como un mueble.
Con dificultad, transporta una gran cantidad de paquetes de trapos, igualmente recubiertos de fundas. No puede con ellos.
Todo se desparrama y cae.
Recoge los fíos de trapo con gran concentración.
Los cuenta, busca algo, inquieta.
Vuelve atrás.
Desaparece en el armario.
El factótum termina pronto su trabajo,
corre hacia el armario,
abre su paraguas.

48

espers, erguido.

La Madre aparece de nuevo, siempre ocupada con sus paquetes.

Va hacia adelante.

El factótum la sigue.

Se acerca al cochecito con los niños.

Lo empuja ante sí, y suavemente, todo el pequeño convoy se dirige hacia la

Máquina de Enterrar.

Las campanas no se detienen.

La Madre sube, por la escalera de atrás.

Invisible durante un momento, aparece en lo alto y espera.

Detrás de ella aparece el factótum.

Se quedan un momento así, inmóviles.

Después de lo cual, con un gesto resuelto y profesional él empuja a la madre hacia la abertura y ella desaparece del todo.

Ahora baja, y con un gesto habitual, empieza a dar vueltas a la enorme manivela.

Chirridos y campanas.

Después de haber cumplido estas complejas actividades, corre hacia el carrito de basura donde los niños, inmóviles, han asistido a toda la ceremonia, y empieza a empujarlo cuidadosamente ante sí.

Las campanas han callado.

Ahora, desde el armario se oyen monstruosos gáñidos y ladridos de perros.

Toda una jauría.

Ladridos furiosos, incesantes.

Esto dura bastante.

El armario está lleno de ladridos y aullidos.

De pronto, con violencia, la puerta del armario se abre ampliamente.

Del armario cae una cantidad colosal de bolsas. (Tiene que haber muchas. Todas bien llenas y cargadas.)

Caen, se derrumban, hay cada vez más, parece una catástrofe ridícula, ante el armario hay una enorme pila de bolsas.

49



Al mismo tiempo que las bolsas, caen inertes los Actores, mezclados con ellas.
Sus cuerpos flácidos se parecen a los sacos.

Escena primera: Nibek y la gobernanta.

No se diferencian mucho de las bolsas entre las cuales se desplazan.

Nibek maltrata a la gobernanta,
la tironca,
la arrastra,
la arroja en todas direcciones,
la da vuelta,
la aprieta,
sin ninguna pasión,
minuciosamente;
la trata como a un objeto,
rompe y desgarran sus vestidos.

El reconocimiento y la "anexión" de este personaje, casi reducido a la condición de "objeto", se hace por medio de una destrucción penetrante y experimentadora.

La gobernanta se conduce realmente como un "objeto", como si todas esas operaciones fueran completamente normales, se deja hacer sin voluntad, ríe de manera histérica, inerte como un maniquí, como narcotizada; su cara tiene una expresión idiota, como en una pesadilla vacila, agita los brazos en el vacío, habla, pierde la memoria, interrumpe su frase, de pronto habla de modo totalmente lúcido.

Esta pequeña escena pasa sobre el montón de bolsas.

Escenas 2 y 3

En ese estado de prostración y descomposición completa,

la gobernanta conoce a los niños curiosos e insolentes que el factótum, apresuradamente, ha traído en el carrito de la basura.

Escena 4

Desde el fondo del armario se desprende el Poeta, se pierde en el montón de bolsas, cae, trepa, se levanta hasta arriba, cae, hundido en su "interior", saca del bolsillo una masa de tiras de papel, las desparrama, trata de leer algo en ellas, balbucea algo.

Los niños lo tratan con condescendencia.

Escena 5

El factótum corre hacia la Máquina de Enterrar.
Tira del cajón con rueditas.
En el cajón reposa la Madre difunta;
en la misma funda, y siempre con los mismos lios de trapos cubiertos de fundas, pero todo está entegrecido, podrido, desgarrado.

De esa triste mezzcolanza sobresalen una cabeza y unas manos.

La madre está en una posición más bien acostada.

El factótum transporta el cajón, esa enorme caja, entre los espectadores, lo empuja ante sí, maquinal y servilmente, luego de nuevo cruel, desgarran, arroja, etc.

La madre rebusca entre sus paquetes, trata de arreglarse en ese reducido espacio, mueve los paquetes, los cambia de lugar, rodeada por los espectadores, se da vuelta hacia ellos, delira sobre sus enfermedades, busca a alguien entre los es-

pectadores, tiende las manos; todos sus gestos son como sin objeto, no terminados, distraídos. El Poeta y los niños están inmóviles en el carrito de la basura, sólo son visibles su cara y sus manos. El Primo es un poeta hastiado, perdido entre las bolsas y sus estados poéticos y metafísicos.

Escena 7

Del abismo (las fauces) del armario sale NIBEK arrastrándose. En este paisaje de bolsas, el breve diálogo con el poeta es una continua búsqueda recíproca, un debilitamiento, una caída; se levantan, vuelven a caer, luchan sin descanso contra el elemento de las bolsas.

Escena 10

A su vez, también desde el fondo del armario, aparece Kozdron, el economo. Este está familiarizado con las bolsas. Las dispone sistemáticamente. Está semidesnudo, y es velludo y vulgar. Además, es un cobarde. Una muralla de bolsas lo pone al abrigo del Espectro de la Difunta, ante la cual muestra un miedo repugnante, animal.

Toda la compañía de la tranquila pequeña finca está completa. El Marido legítimo, Nibek, que se divierte mucho con los engaños de su esposa.

El Primo Grafomano, pobre como Job, esforzándose por matar el aburrimiento que lo persigue constantemente.

Sobre ese agujero pueblerino cubierto de tablas, el Economo, rústico y lúbrico, enredado en esa atmósfera perversa.

El Lacayo-rufián que antaño facilitó los amores de su viciosa mujer—actualmente difunta—

al mismo tiempo es niñera de los niños del carrito de basura y lúgubre enterrador que se ocupa del "lugar del reposo eterno" de la infiel Anastasia, asesinada,

y la *Gobernanta*, herida de un balazo, próxima víctima de los tres rivales, la *Difunta*, analizando hasta el hartazgo todas sus enfermedades, sus amores, sus traiciones, y los *Dos Huérfanos* mimados e insoportables en el carrito. Nibek, *Kozdron*, el primo poeta y la gobernanta se agitan en medio de las *bolsas*, se les parecen cada vez más, forman con ellas una masa homogénea, deforme. -

Escenas 12 y 13

La difunta en el cajón *fúnebre* con rueditas circula entre los espectadores.

Los niños están aún en el carrito de la basura; el factórum empuja tan pronto a los niños, tan pronto a la difunta. Se esfuerza por ordenar la masa móvil de las bolsas y las personas que se agitan entre ellas, tiene muchísimo trabajo, tira a los actores de un lado a otro, como bolsas, lentamente y de a uno por vez, los empuja de nuevo al armario.

Todo esto lo hace apuradísimo, tal como se ordena una casa.

Todavía queda la Difunta.

Junto con el cajón

la mete en su lugar

en la máquina de enterrar

bajo la lona.

Se queda solo,

Vuelve a empujar a los niños en el carrito.



der schrank
heranzur abiss
ignacy wilkiewicz:
in. m. m. m. d. w. k. o. r. a.
darsteller:
otto brüchner-niggberg
rita ranta
maria stangni-kantor
claus argen dahn
helmut kumpian
jan cornelius meyer
cari reich
hans peter schrick
die zuschauer werden
gebeten auf der bühne
sitz zu nehmen
gemeinsame veranstaltung
des theaters der stadt
baden-baden
und der städtischen kunstschule
baden-baden

komplexes
theater
tadeusz kantor
im theater der
stadt baden-baden
montag 7. märz 66
20.15 uhr

COMPLEXES THEATHER

Prefacio-manifiesto en el programa del espectáculo *Der Schrank* (El Armario) en el Theater der Stadt, Baden-Baden, 1966.

Lista de algunas definiciones del teatro complejo ("Komplexes Theater")

El teatro no es un aparato de reproducir literatura.

El teatro posee su propia realidad autónoma.

El texto dramático no es más que un elemento

encontrado

previo

cerrado

e indivisible,

es una realidad de alta "condensación";

posee su propia perspectiva particular,

su propia ficción,

su propio espacio psicofísico.

Es un cuerpo extraño

en la realidad que se recrea:

la REPRESENTACION.

Sólo la conservación (contra el sentido común)

y el respeto del

carácter extraño,

de la separación,

de la no penetración recíproca,

permiten y hacen posible

la creación

de una nueva realidad autónoma —el teatro complejo.

Junto al texto, se ubican

otros elementos:

objeto
movimiento
sonido

sin intención de ilustración recíproca,
de interpretación,
de explicación...
la integración de estos elementos
se hace *espontáneamente*,
según el principio del "azar",
y no es explicable racionalmente.

Así que es
el CIRCO,
esa parte vergonzosa del teatro,
puritanamente disimulada.
En él encontrará el teatro
su fuerza vital, su principio
y su purificación.
El circo actúa
de manera *desinteresada*,
sin compromiso,
desenmascara, arranca todos los camuflajes,
las dignidades y los prestigios.

Regla:
se toma
un proceso real
al que se anexan
circunstancias bien conocidas y estudiadas,
se lo hace salir de su camino de vida
y de su destino,
se supera
una imaginación pequeña y estrecha
que sin reflexión y estupidamente
rumia experiencias miserables
y el curso trivial de las cosas,
se provoca la furia
de los conformistas.

58

se alcanza la libertad...

La fascinación del teatro informal
reposa sobre el método que usa
el riesgo,
la negación
y la destrucción.

59

LOS EMBALAJES

EMBALAJES: MANIFIESTO

... ¡EMBALAJE! ... ¡EMBALAJE! ...

Ante todo habría que
clasificar

algunos de sus rasgos característicos:

Sin embargo
sería una gran imprudencia
querer generalizar
o tratar de crear fórmulas.

... ¡EMBALAJE! ... ¡EMBALAJE! ...

Porque el fenómeno mencionado

posee
varias significaciones

y provoca

opiniones variadas

peor aun:

es sencillamente dudoso.

Así que se podría distinguir

en él

... ¡EMBALAJE! ... ¡EMBALAJE! ...

potencialidades

metafísicas.

pero

-por otra parte-

cumple una función
a punto tal
prosaica, utilitaria,
chata,
está tan totalmente sometido
al contenido que es lo único que cuenta,
que
una vez vaciado de ese contenido,
inútil,
superfluo,
miserable vestigio
de un esplendor desvanecido
y de una importancia perdida,
... ¡EMBALAJE! ... ¡EMBALAJE! ...
difamado y sospechado de falta de sentido,
pierde brutalmente
su brillo y su fuerza de expresión de antaño,
... ¡EMBALAJE! ... ¡EMBALAJE! ...

En ese preciso instante,
necesitamos
reconocer
—sine ira et studio—
la injusticia
de una suerte ciega.
Mirad solamente:
tan pronto se atribuye a este algo
una importancia extrema
de su apariencia,
de su fuerza de sugestión,
de la elocuencia que demostraba,
de la precisión de lo que anunciaba,
de la solidez que se le exigía,
de su hermetismo,
se hacía depender
no sé qué construcción de éxitos.
Y hete aquí que
—un momento después—
sin piedad,

62

se lo rechaza y se lo condena
al ridículo,
al desprecio,
al olvido,
a la abyección...

Esta monstruosa desproporción
agrandada
por un caos general
de malentendidos
y contradicciones
paraliza
todo intento
de hacer una clasificación
cualquiera un poco seria.
... ¡EMBALAJE! ...

Y este es nuestro fenómeno
suspendido
en una posición absurdamente falseada,
balanceándose en el caos
entre
la eternidad y el basurero.

Somos testigos
de una singular payasada
que une a los arranques
del pathos
los derrumbes más lamentables.
... ¡EMBALAJE! ... ¡EMBALAJE! ...

¡Qué horizontes
de posibilidades sin término!
¡EMBALAJE!
La variedad de acciones
que entraña
reviste todos los encantos
y todos los misterios
de una completa gratuidad,
sobre todo cuando uno toma conciencia
de que se desarrolla hacia fines
que sólo dependen del azar.

63

Inclinémonos
sobre algunas fases de este rito:
Ante todo, el plegado.
El procedimiento —más bien complicado y que hace
necesaria
una verdadera iniciación—
así como el efecto final siempre inesperado,
siempre sorprendente,
participa un poco de la magia
y otro poco del juego infantil...
Luego: el anudado,
en el cual el conocimiento de los nudos
roza casi
las tradiciones sacras.

Y aun el pegado,
donde unción y atención son igualmente indispensables...
Esta acumulación de operaciones sucesivas,
adición de efectos imprevisibles.

Además, esa necesidad tan humana, y nuestra pasión
de conservar,
de aislar,
de velar,
de transmitir —
todo eso constituye
un proceso casi autónomo.
¡Qué suerte!

No perdamos de vista tampoco
las posibilidades de orden emocional.
Nombremos algunas.

la promesa,
la esperanza,
el presentimiento,
la sollicitación,
el gusto por lo desconocido y el misterio,
¡EMBALAJE! ...

Provisto de los signos de la precaución,
de la urgencia,
de la jerarquía

64

de las importancias de distinto grado,
¡EMBALAJE! ...
marcado por las cifras de su tiempo,
de su peso,
por direcciones de destino,
por símbolos de poder
con fuerza de encantamientos,
cubierto de promesas de eficacia,
durabilidad,
perfección,
aparece
—en toda clase de circunstancias:
las cotidianas
y las excepcionales,
las mínimas,
las rítmicas,
las grandes,
las definitivas—
¡EMBALAJE! ...
cuando se quiere transmitir
algo importante,
esencial,
propio,
... ¡EMBALAJE! ...
cuando se desea preservar,
cuidar para que dure,
fijar,
escapar al tiempo,
... ¡EMBALAJE! ...
cuando se tiende a esconder profundamente,
... ¡EMBALAJE! ...
a defender contra
la injerencia,
la ignorancia,
la vulgaridad...
... ¡EMBALAJE! ...
... ¡EMBALAJE! ...
... ¡EMBALAJE! ...

Suiza, Chexbres
1962

65

EL PRIMER EMBALAJE

Estamos en 1956. En Cracovia se crea un teatro experimental, el Cricot 2.

Yo buscaba disposiciones que fueran artificiales, es decir, que tuvieran posibilidades de autonomía.

En el escenario, caminar es sin duda lo más natural. Natural hasta el hartazgo. A veces me pasaba que no veía más que piernas sobre las tablas. Sin ninguna expresión. Es importante eliminar, "borrar" algunas partes de los objetos, hacerlos invisibles, permitirse sólo que se las sospeche, se las adivine. Los antiguos maestros conocían perfectamente este principio.

De manera que todo el escenario fue ocupado por una especie de enorme bolsa negra. Todos los actores se encontraban en el interior de la bolsa, junto con cierto número de figurantes. A través de delgadas aberturas pasaban y eran vistas desde el exterior únicamente las cabezas y las manos de los actores, así como una profusión de manos de figurantes.

Las cabezas tan pronto se separaban unas de otras, tan pronto se acercaban. En cuanto a las manos, se movían y "vivían" sus vidas propias y totalmente autónomas.

... En otra obra ya no se veía en absoluto a los actores. Estos permanecían encerrados en la bolsa.

La funda de semejante embalaje, a veces ondulante, otras veces tensa, transmitía con una fuerza de sugestión enormemente acrecentada los conflictos que se desarrollaban en el interior, y sabía transmitirlos hasta sus matices más sutiles.

LA IDEA DE EMBALAJE

1. DEL COLLAGE AL EMBALAJE

Desco presentar aquí, en un breve esbozo, la historia de este procedimiento y este método, de actuar que, a partir del momento en que lo descubrí —es decir, en que me di cuenta de su carácter particular y lo *aislé* de su práctica de la vida— creó en mí una fascinación capaz de ser, por largo tiempo,

un motor de acción.

Debo admitir que el proceso de fusión de ese procedimiento con la concepción de creación duró cierto tiempo. Este período, por lo demás, es siempre el más creativo: ya que es cuando sentimos el gusto de lo prohibido y la responsabilidad de la *transgresión*. Son momentos de violenta pasión, de desprecio, de decisión, y en esos momentos nos da lo mismo que se llame o no creación.

Todo eso me permitió *superar* la pintura cuyos encantos se volvían peligrosos, seguros de sí mismos y demasiado profesionales.

1962

... en este momento me ocupo de collages. Los elementos reales (lo que se llama realidad bruta o "previa"), introducidos en la imagen, resultan fascinantes por su organización y su estructura extrañas, independientes —que sin embargo trato de asimilar a la composición formal de la imagen— estructura divisiones, manchas, formas... lo que sin embargo pronto reconozco como un embellecimiento inútil, un suplemento y una intervención formalista.

Por otra parte, conformarse con fijar el objeto en la imagen me parece ingenuo.

Tomo conciencia de que debo hacer algo con el objeto para que empiece a existir, algo que no tenga ninguna relación con su función vital: siento que es necesario un ritual, que sea absurdo desde el punto de vista de la vida y que pueda atraer al objeto hacia la esfera del arte.

Encuentro un objeto cuyas propiedades me resuelven todo, inmediatamente.

Bolsas, ordinarias, arrugadas, pobres bolsas; más tarde, paquetes atados con cordeles y finalmente sobres... Sólo las bolsas atraen al objeto hacia la situación requerida, totalmente desinteresada, ya que lo *cubren*, lo *esconden*...

Condenadas al desprecio desde el comienzo, al olvido y el basurero, constituyen los "bajos fondos" en la jerarquía de los objetos.

Desde mis prácticas más antiguas, sé que cuanto más baja es la "categoría" de un objeto, más posibilidades tiene de re-

velar su objetividad; su elevación desde esas filas de desprecio y ridículo constituye, en el arte, un acto de pura poesía. Las bolsas tienen sus propias categorías previas, que surgen de su "doble", del "plegado" y manipulaciones de fábrica, acentuadas y articuladas por inscripciones, signos y cifras.

La acción de atar paquetes, de ponerles cordeles, al complicarse y multiplicarse se transforma en un proceso apasionante y casi desinteresado.

Todos los valores o las funciones formales se encierran en la estructura misma del objeto, y no en el espacio ilusorio de la imagen.

No hay más que unirlos convenientemente.

Todavía siento cierta insatisfacción.

Me han quitado todo un espacio de mi actividad pictórica de antes, que me daba —por lo que me parecía— una razón de ser, en tanto que artista.

Me siento casi inútil.

Pero ese sentimiento pasa.

Encuentro en el diccionario la palabra "embalaje", que significa sencillamente el hecho de empaquetar. Pero en lengua francesa, suena como *collage*, que ya conquistó derecho de ciudadanía en la terminología del arte.

Quiero llamar la atención sobre el hecho de que el embalaje es más que un carácter extraño y provocativo del objeto —como era el caso entre los dadaístas. Es un *procedimiento* y una *función*.

Naturalmente ligada al objeto.

Es una diferencia fundamental que tiene consecuencias ulteriores en el happening.

La acción misma del *empaquetado* esconde en sí una necesidad muy humana y una pasión por la conversación, la aislamiento, la duración, la transmisión, así como un gusto por lo desconocido y el misterio.

Su ceremonial, que se multiplica y complica, tiene todas las posibilidades de transformarse en un proceso desinteresado y a menudo obsesional.

Bolsas de pañuelo, paquetes atados con cordeles —bolsos, mochilas, que en la jerarquía de los objetos representan los

"fondos" más bajos, condenados desde el principio al basurero —revelaban ya, en el umbral de la aniquilación, en un relámpago postrero, su propia existencia autónoma objetiva.

Esto no tiene nada en común con el pop-art, que en el embalaje no veía más que fascinación industrial e idólatra.

••

No me gusta la definición: obsesión. Sin embargo, la realidad de ese procedimiento que más tarde definí con el nombre de "embalaje" debía existir en alguna parte de mí, ya que mucho antes había yo anotado mis dudas en lo que concierne al objeto:

... siempre me ha interesado el objeto. Me da cuenta de que sólo él es insalvable e inaccesible. Reproducido en imágenes de manera naturalista, se transforma en un fetiche más o menos ingenuo. El color que se esfuerza por tocarlo se enzarza inmediatamente en una apasionante aventura de luz, de materia y de fantasmas. Y el objeto sigue existiendo, alejado y extraño. ¿No hay acaso medio de "presentarlo" de otro modo? Por la negación, o escondiéndolo —por medio de algo que lo escondiera...

Cuando en 1957 monté la obra *El Circo* en el Cricot 2, durante la escena del *festín* coloqué a los participantes dentro de una enorme bolsa negra de la que asoman, aquí y allá, por las aberturas, las cabezas y las manos.

2. SOBRES - PAQUETES

1964, 1965... Un largo ciclo de cuadros comienza. (Los hago en Cracovia, Biele, Chexbres, Nueva York, Estocolmo), en los que el embalaje toma la forma de sobres de cartas y de paquetes postales, atados por cordeles, con direcciones, sellos, impresos, amontonamientos de diversas dimensiones, muy grandes y muy pequeños.

Doy a estos envoltorios un "comentario pictórico" infor-

mal o figurativo, según el principio de la imagen ilusoria de las estampillas de correo.

Cumplo una serie de "empaquetamientos" de conocidas figuras de museo. Envuelvo a la Infanta de Velázquez en una de esas enormes sacas de cuero que usaban antes los carteros.

Doy a las cartas títulos como direcciones:
"a P.T.A. Chexbres"
"a P.V. (Velázquez/Prado)", etc.

1966. En mi aspiración de encontrar una completa autonomía del proceso de embalaje, tropiezo con la idea de un sobre colosal.

Lo lleno ligeramente de aire; el sobre tiene un formato de 3 m por 1,20 m y está izado sobre un bastón de metal.

Lo expongo en el Kunsthalle de Baden-Baden y en París, en la Galería de la Universidad.

1967. Organizo un happening en Varsovia bajo el título "Carta", en la Galería Foksal, en este espectáculo la carta, o mejor dicho el sobre, ya tiene 11 m de largo y 2 de ancho, y ocho auténticos carteros la llevan desde la Oficina de Correos a través de la ciudad.

3. IDEA DE UNA EXPOSICION EN EL CORREO

1965. Esta idea nació durante mi estada en Nueva York. Se relacionaba con los embalajes, sobres y paquetes. Además, había notado que no sería sólo una salida más allá de las fronteras de la imagen, sino, como continuación, más allá de los marcos de la exposición y el lugar convencionalmente destinado a ella, es decir, la galería. Debían "exponerse" no sólo imágenes, sino también objetos "previos" que se encuentran en el correo: paquetes, encomiendas, una masa de bultos y de bolsas.

EL CORREO
es un lugar excepcional

70

donde están suspendidas las leyes vitales de la utilidad.

Los objetos —cartas, paquetes, bultos, envoltorios, sacos y todo su contenido

existen durante cierto tiempo independientemente sin propietario sin lugar de pertenencia sin función, casi en el vacío, entre el remitente y el destinatario donde uno y otro están impotentes, sin significación, privados de sus prerrogativas. Es un momento poco común en que el objeto escapa a su suerte,

4. VESTUARIO - EMBALAJE

Por medio de esta pasión del embalaje anexiono cada vez un campo más amplio de *lo enviado*.

1963... tropiezo con un modelo inhabitual: gentes errantes, que gravitan fuera de la sociedad en un incesante viaje, sin finalidad ni domicilio, condicionados por su locura y su pasión de *empaquetar* su cuerpo en abrigos, mantas, lonas, hundidos en la complicada anatomía de la vestimenta, en los secretos de los paquetes, los bolsos, los atados, las tiras, los cordeles, que protegen profundamente su cuerpo del sol, la lluvia y el frío.

Según ese modelo, compongo el traje de Walpurg en la obra de S. I. Witkiewicz *El Loco y la Monja* en el teatro Cricot 2. El traje de Byrdygiel en esa misma obra es como una reunión de una inculcable cantidad de paquetes grandes y pequeños, de diversos formatos, atados de manera ex-

71

tremadamente complicada por medio de un sistema completamente absurdo, de cordeles, de tiras, en el que el actor se embrolla y se agita.

Otro actor era simplemente un enorme paquete de arpillera, atado, con etiquetas postales, inscripciones y direcciones de destinatarios.

Otro era embalado cada vez en papel de envolver común y atado varias veces con un cordel.

1964 - 65 - 66... el vestuario, la camisa, el trench, el abrigo de plástico, dispuestos sobre una tela, muy estirados, desgarrados, torcidos, modelados, deformados, fijados como muestras, pruebas materiales.

Partes de un cuerpo humano "repintadas", materia que recuerda la pasta, indefinida, color, luz...

Coadros de este tipo fueron expuestos en 1966 en la Kunsthalle de Baden-Baden, en la galería Handschin de Biele, en la Galería de la Universidad de París, en 1967 en la Biala de San Pablo.

1968... Nuremberg. En el marco de la película "Kantor está aquí", rodada por el Institut für Moderne Kunst y la televisión de Saarbrücken, organizo un happening en un café — una especie de desembalaje

de un gordo burgués sentado a la mesa, comiendo con sano apetito, con una gran servilleta bajo el mentón, hago tiras saco, camisa, pantalón... hasta desnudarlo completamente... con ayuda de numerosos cuchillos, tijeras, tenedores uno tras otro, de manera pedante, luego con furor creciente.

1968... Nuremberg, Kunsthalle. En el marco de la película "Kantor está aquí", happening titulado "la lección de anatomía según Rembrandt".

72

Participación de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. Dispongo al famoso grupo según una reproducción.

Veráfico.

Corrijo.

Con ayuda de aparatos quirúrgicos, sucesivamente, corto capas de vestimenta cada vez más profundas, muestro las costuras, las juntas, la complicada anatomía del corte, llevo a los bolsillos, órganos del instinto humano de la conservación, muestro el contenido de los bolsillos, defino con precisión los nombres de los detalles.

1968. Cracovia. Teatro Cricot 2. Obra de S. I. Witkiewicz *La Gallina de Agua*

Gente lista para un largo viaje, vestida, envuelta en trenchs, bufandas, estuches de calzado, sombrereras, con numerosas valijas en furidas, todo de un solo tejido color arena, como desteñido por el sol y la lluvia.

5. EMBALAJE HUMANO

Embalaje con un "interior" vivo, humano. Realizo varias veces el acto de embalar.

María Stangret participa siempre. Ya es un puro ritual liberado de toda simbolización, un acto puro, *orientatorio*.

En 1965 en el happening "Cricotage" en Varsovia.
1966 en el happening "Línea de separación" en Cracovia
1967 en el happening "El Gran Embalaje" en Biele
1968 en la película "Kantor está aquí" en Nuremberg.

6. DEL EMBALAJE A LA IDEA DEL VIAJE

La idea de la vida y el arte —eterno viaje sin fin— se impo-

73

nía por sí misma.

Lejos de mí la idea de aplicar a mis acciones en arte cualquier conclusión extraída de mi vida personal, que por lo demás se organiza de modo accidental, y quizá fuera de mi voluntad. En las empresas artísticas, para mí es más bien una cuestión de tiempo "interior". Aspectos psicológicos específicos de esta concepción: aventura, riesgo, desconocido, desprecio de la estabilización.

Accesorios: mochila, valijas, atados.

1966. Pienso en paquetes de diversos tamaños y tipos, en carritos de los utilizados en los andenes de las estaciones de mercancías. realizo el "embalaje viajero", una enorme mochila de goma llena de aire, sobre una vieja rueda de bicicleta.
1967. Pinto un cuadro, una verdadera mochila y una rueda de bicicleta (San Pablo).
1967. Toda la troupe de actores (en mi puesta de *La Gallina de agua*) es una troupe de "errantes eternos", cuyos trajes, herméticos y complicados "embalajes" de varias capas, están soldados a una masa de valijas, bolsos, mochilas, atados.
1968. En Nuremberg, en el happening "Encuentro con un rinoceronte", hablo en un café con un hombre que lleva a la espalda una mochila monstruosa.

7. PARAGUAS

1964. Primer paraguas fijado en la tela.

La elección misma de este objeto tenía entonces para mí el sentido de un descubrimiento inesperado, y la decisión de emplear ese objeto tan utilitario, y de emplearlo con fines santificados, artísticos, pictóricos, era para mí la obtención de la libertad por la profanación; seguramente mayor que el hecho de pegar un diario en una tela, una cuerda o una caja de fósforos. Buscaba un objeto no nuevo para el collage, y

para mí se trataba más bien de encontrar un embalaje atractivo.

El paraguas es un embalaje metafórico específico, es el "embalaje" de muchos asuntos humanos, encierra en sí la poesía, la inutilidad, la perplejidad, la debilidad, el desinterés, la esperanza, el ridículo. Este "contenido" diversificado siempre estaba provisto de un "comentario" pictórico "informal", más tarde figurativo. No me daba cuenta de que ya antes —puesto que en 1946, 47, 48, el paraguas era para mí una especie de objeto-fetiché— yo coleccionaba paraguas. El paraguas era para mí un objeto obsesionante, cuyo amontonamiento me permitía formar paisajes surrealistas y cuya construcción me sugería la libre definición del "espacio paraguas" (toda una serie de croquis). El paraguas es también el circo, el teatro. Los actores, en la obra de Miluski *El Circo* (Teatro Cricot, 1957) usaban paraguas para defender su pobre vida desviada y los restos de poesía y esperanza.

1964. Hago el primer paraguas en Cracovia.
1965. Continúo los paraguas en Nueva York.
1966. En Baden-Baden, Bâle, Estocolmo.
1967. Ejecuto una serie de cuadros con paraguas en la Biala de San Pablo.
1968. Continúo en una serie de cuadros destinados al Premio Marzotto.
- Hago una serie de cuadros-combinación con paraguas en Nuremberg, en la exposición "Del collage al ensamblado".
1969. Continúo...
1970. Introduzco el paraguas en los Multiparts. Exposición galería Foksal en Varsovia. Museo Cantonal en Lausana.

EL TEATRO CERO

HACIA EL CERO

En el desarrollo artístico, a menudo llega un momento en que el acto vivo de creación se transforma en práctica de una convención, en que la obra de arte, privada de riesgo, de aventura, de rebelión y de "desconocido" —se solidifica, se fija en la autoridad, la dignidad y el prestigio.

En este caso el reflejo más sano es abandonar el podio santificado y ocuparse de acciones desinteresadas al punto de ser ridículas, íntimas hasta el impudor, "dignas de desprecio", condenadas al desdén desde el principio.

Institivamente mi observación, que pronto se hizo una pasión, se dirigió hacia objetos de "categoría inferior", de los que nos libramos por la desatención, la omisión, el olvido, y luego, simplemente tirándolos a la basura.

Comencé a reunir mis propias notas, esquemas, borradores, anotaciones rápidas de asuntos "candentes", primeros descubrimientos, cuando aún nada se sabe con certeza, nada está "ordenado", y no tiene uno la idea de arreglar las cosas destinadas al consumo, barnizadas, que demuestran sin vergüenza la excelencia de la obra de su creador.

Durante estas actividades, cumplidas con una manía maníaca, resultó que esos testimonios a menudo molestos de una actividad completamente privada poseen su propia carga de significación y existen por sí mismos. Más aun: la convicción

de que sólo la forma elaborada debía darle dignidad me pareció totalmente envejecida. Llegué a la conclusión de que la obra de arte no puede hoy estar herméticamente encerrada en una convención estable de conducta. Luego, de modo natural, la "materialización de la obra" exagerada y ostentosa me pareció sospechosa.

De este modo se cumplía la ampliación de la noción de obra de arte —más allá de la imagen. El término mismo de obra de arte me pareció demasiado cargado de prácticas pasadas. El campo de la imaginación comenzó a traducirse, no como material de construcción y realización en la imagen, sino como lugar donde penetran los objetos de mi propio pasado en forma de despojos y trampas, y también hechos, cartas, personas, recetas, direcciones, rastros, fechas de encuentros que no son míos, extraños, triviales, esquemáticos, accidentales o importantes, preciosos o insignificantes. Era un inventario desprovisto de cronología, de jerarquía y de localización. Personalmente, me encontraba en medio de todo eso, sin función propia. Por lo demás, no quería definirlo, ya que sólo eso hubiera producido cierta estabilización. Y se trataba principalmente de conservar todo lo posible un estado de fluidez, de atracción de todas las cosas más inesperadas.

Esa fijación de la ambición personal de "creación" en las proximidades del punto cero produjo automáticamente una relación fundamentalmente distinta en relación con el pasado, sus reliquias y pretensiones con respecto al objeto. Ya que se trataba no de repetirlo, sino de reencontrarlo.

A una actividad cómoda y segura de sí misma, sancionada y sólidamente aferrada por todos lados, que se traducía de todas las maneras posibles, opuse obstinadamente fenómenos y asuntos que están más allá de esas regiones y que tienen la tendencia contraria, la de *contrarse*. Este término, débil desde el punto de vista de la vida, es capaz, en arte, de acarrear consecuencias inesperadas. La formación "en expansión", exuberante, pictórica, se contrae hasta hacerse un estrecho "retazo". Para mí, naturalmente, no se trataba de reempla-

zarla por la acesis y la economía en nombre del funcionalismo y la construcción. ¡Todo lo contrario!

Esa "exuberancia" y esa "comodidad", tan seductoras en apariencia, me parecieron sospechosas, como si enmascararan una completa desaparición del poder de acción.

Ese estrecho retazo de vida, que se contraía y era "apenas visible", tenía todas las posibilidades de reforzar la tensión interior, la poesía, y aunque más no fuera un poco de humor.

MANIFIESTO DEL "TEATRO CERO"

TEATRO AUTÓNOMO

Idea del TEATRO AUTÓNOMO —

Ya la había realizado en dos puestas en escena en el teatro experimental clandestino, 1942 y 1944, luego, después de la guerra, en el Teatro Círcor 2, 1956, 1957 y 1960.

TEATRO AUTÓNOMO

es aquel que no reproduce, es decir interpreta la literatura con los medios escénicos, sino que posee su propia realidad independiente.

Esta idea, por el concepto de unidad que incluye, y sin el cual la obra de arte auténtica no puede existir, es tan imposible de explicar en el fondo para un fenómeno complejo —tal el teatro— como el proceso mismo de la creación.

El grado de integración de los componentes del teatro determina la cohesión de un conjunto cerrado. Pero, ya que hablar de un grado

"superior" en rigor no significaría nada y se prestaría a confusión, hablemos, si ustedes quieren, del grado cero.

RELACION: TEATRO-DRAMA

Mi realización de un teatro autónomo no es ni la explicación de un texto dramático, ni su traducción al lenguaje teatral, tampoco una interpretación o una actualización.

No es la búsqueda de un pretendido equivalente escénico que cumpliría el oficio de acción paralela, calificada de autónoma por error.

Semejante objetivo es en mi opinión una estilización ingenua.

Lo que he creado es una realidad, un concurso de circunstancias que no mantienen con el drama ninguna relación ni lógica ni analógica, ni paralela o inversa.

Creo un campo de tensiones capaces de romper el carapacho anecdótico

del drama.

FUNCIÓN DEL CHOQUE

Este se cumple en un clima
de escándalo.
Pero en arte,
chocar es lo contrario.
Es un medio real
de atacar
el pequeño pragmatismo
generalizado
del hombre de hoy,
un medio
de despejar el camino
de su imaginación sofocada.
de hacerle captar contenidos nuevos
que no tienen lugar
dentro del pragmatismo
y el espíritu calculador.
En cuanto a los encantamientos de todas clases,
a las originalidades superficiales,
que son una fraseología vacía y presuntuosa,
hacen que el hombre contemporáneo
encalle en las aguas bajas de la tranquilidad.

EL TEATRO SE DERRUMBA

El teatro actual,
pese a la aparición esporádica
de talentos reales
y de la seriedad
de que se jactan sus representantes oficiales,
está muerto, académico,
En el mejor de los casos
hace uso

82

de excitantes,
que lo llevan
progresivamente
hacia el ridículo,
hacia un juego
de estilos pasados,
hacia la chatura,
para terminar
en un círculo de intereses particulares.
Teatro sin ambición,
que no busca
ser diferente,
descubrir
su propio rostro
en la futura organización del tiempo.
Teatro condenado al olvido,



El escenario se compone
de una superficie
de muy pequeñas dimensiones.
Casi todo el espacio está ocupado por un enorme montón
de sillas
plegables, idénticas,
deseñadas por la lluvia y el viento,
gastadísimas,
apiladas como en reserva,
como tijeras,
como no-funcionando,
groseramente atadas con alambre,
cordeles y puestas
en movimiento.
Esos movimientos se cargan de rasgos psicológicos
violentos,
furiosos,
nerviosos,
esasmódicos,
nacientes,
expirantes,

83

distraídos,
risibles,
monótonos,
amenazantes.
El sonido:
sordo, seco, brillante,
uniforme.

Ese enorme objeto
cumple
numerosas funciones:
elimina,
expurga,
actúa sin piedad,
sin reflexión;
automático,
idiotra,
es inquietante,
divertido y trágico,
fascina, atrae y rechaza.

He utilizado un objeto
excepcionalmente utilitario,
y por eso cargado de una realidad
insistente
y brutal,
en una posición
que chocha con la práctica.

Le he dado un movimiento
y una función
absurda,
considerando la suya propia,
pero por eso mismo lo he transportado
a la esfera
de la plurisignificación,
del desinterés
de la poesía.

El espacio que
queda para los que actúan
no tiene nada en común

84

con ese otro espacio
que fascinaba al teatro
hasta estos últimos tiempos.
Llevado a los alrededores de cero,
casi no existe, tan reducido y miserable
que los actores deben pelearse
para mantenerse en él.

CIRCO

En la base de este teatro
está el circo.

Una comicidad que no entra
en las conveniencias,
violenta,
payasesca,
chillona.

El actor,
filtro
de las cosas humanas,
las purifica,
las descompone,
las hace evidentes,
impide
que se borren.

EL ACTOR

En esta vía
sin concesiones,
el actor debe ofrecer
su ridículo,
su despojamiento,
su dignidad misma,
aparecer
desarmado,

85

fuera de la protección
de máscaras
falaces.

La realización de lo imposible
es la suprema fascinación del arte
y su más profundo secreto.

Más que un proceso,
es un acto
de la imaginación,
una decisión
violenta, espontánea,
casi desesperada,
frente a la posibilidad súbita,
absurda,
que escapa a nuestros sentidos,
risible.

Para suscitar un campo
de atracción
de lo imposible,
es necesaria una ingenua
falta de experiencia
y una disposición a la rebelión y la negación,
la resistencia, la inversión, la insatisfacción,
a un estado en que uno se mueve
alrededor del vacío absoluto.

¿Es necesario subrayar
que ante todo hay que tener
sentido de lo imposible?

Fuera de este fenómeno,
extraño al sentido común,
no hay ningún desarrollo.

EL TEXTO

La técnica de la reproducción
en el trabajo del actor
y la puesta en escena

86

es una convención tan fuerte
que no se imagina otra,
se la considera la única,
la verdadera, la sola
que concuerda con el texto.

En mi realización final
el texto dramático
no está representado,
sino discutido, comentado;
los actores lo toman, lo tiran,
vuelven a él,
lo repiten;
los papeles no están
indisolublemente ligados
a tal persona.

*Los actores no se identifican
con el texto.*

*Son un molino
para moler el texto.*

¿Un molino debe interpretar?

Este es un tipo de pregunta y de problema
que ofrece una alternativa molesta
en la antigua convención,
pero que resultan superfluos
en la situación que propongo.

Basta construir el molino.

TEXTO Y ACCION

“La acción” en el viejo teatro naturalista
está ligada al encadenamiento
de los acontecimientos
acumulados
en el texto dramático.

El elemento teatral
“acción”
y el trabajo del actor.

87

siguen
vías estrechas.

Perder las orejeras,
desoir esa ruta,
basta para que quedemos atrapados
por la acción escénica pura,
el elemento teatral por excelencia.

Para que el texto
no se vea mutilado por esta operación,
hay que aislarlo
de los acontecimientos que lo acompañan.

Desde el punto de vista de la sola
práctica cotidiana,
es una imposibilidad.

En arte, en el teatro,
obtenemos una realidad
emanentemente diluida,
pero perfectamente apta
para tomar forma.

Semejante *aniquilación de los acontecimientos,*
su “anulación”,
su falta de peso,
su sumisión al juglar,
permite tensarlos
en la acción teatral pura,
el elemento mismo del teatro.

Manifestación más que método.

EL PESO DE UN RADICALISMO ARTISTICO

El Teatro Cero
me ha fascinado durante la realización
del espectáculo
por sus posibilidades
totalmente nuevas.

La ruptura
incluso única

88

tiene una influencia esencial
en el desarrollo del arte.

Purifica la atmósfera
de falsificaciones,
mitos,
alternativas artificiales,
vanas querellas
entre tendencias
y sencillas soluciones.

Pone entre paréntesis
la imagen
del teatro
de hoy.

Los matices estilísticos
del teatro actual
son bastante numerosos:
teatro seudonaturalista
nacido de la pereza
y la comodidad
(en la época de Zola sufrían
el ataque de la crítica
por el naturalismo),
teatro seudoexpresionista
del cual, después de una auténtica
deformación del expresionismo,
no ha quedado más que una mueca
molesta,
muerta, estilizada,
teatro surrealizante
que aplica tristes adornos
surrealistas, a la manera
de los escaparates de los comercios de moda,
teatro que no tiene
nada que arriesgar y poco que decir,
demuestra mesura
cultural
y elegancia ecléctica,
teatro seudomoderno

89

que usa tal o cual medio tomado de las diversas disciplinas del arte contemporáneo al que, pretenciosamente, se aferra por artificio.

CERO

Reducir a cero en la práctica cotidiana significa negación y destrucción. En arte, puede llevar al resultado inverso.

Reducir a cero, nivelar, aniquilar fenómenos, sucesos, accidentes, es quitarles el peso de las prácticas cotidianas, permitirles que se muden en materia escénica libre de tomar forma.

Varias formas de aniquilación: la puesta del "Loco y la Monja", indiferencia ante las situaciones, los acontecimientos, los conflictos, los estados psíquicos, ante su apariencia convencional.

Uniformidad.

Manipulación del aburrimiento.

Eliminación de la acción, del movimiento, del discurso.

Economía de manifestación, de los sentimientos, hasta la vida

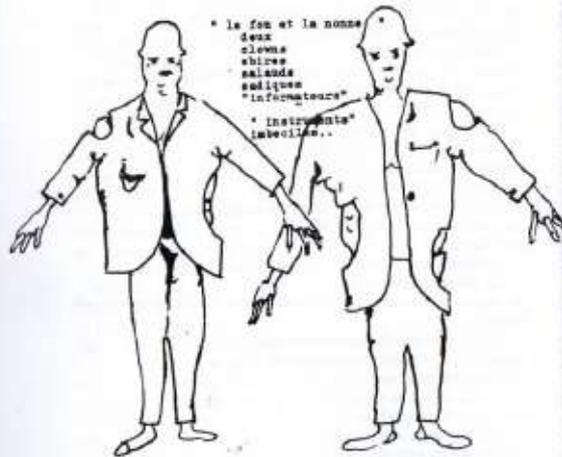
Juego en sordina
Juego

vegetativa.

del vacío,
del cualquier cosa,
de lo no importante,

de lo indigno

de ser representado.



GURÓN: EL LOCO Y LA MONJA
DE S. I. WITKIEWICZ (FRAGMENTO)

ACTO I

La Máquina funciona

Burdygiel

lucha por el más mínimo espacio por el juego y la vida pierde el equilibrio, se balancea, se alza, vuelve a caer, se alza de nuevo, pacientemente, empujado por el movimiento incesante de las sillas, rechazado y arrojado.

En esta lucha trágica por el lugar se parece a un malabarista.

Escupe palabras que,

apenas lanzadas, pierden su encadenamiento ulterior.

La eliminación del movimiento se transforma en una eliminación psíquica.

Una ola de apatía creciente

somerge a Burdygiel.

Las pausas de duración molesta se hacen insostenibles.

Burdygiel hundido de pronto en la meditación.

Burdygiel desanimado

encerrándose en un silencio despectivo.

Todavía una palabra o una frase

Disolución del texto

Descomposición total

Enuncia las últimas frases

como desde el más allá,

rápidamente, con apuro y de cualquier manera.

La Monja

sostiene la lucha por el lugar, encarnizada, cómica y desesperada.

rada.

Con eso, actos de sumisión y de docilidad.
Todos sus esfuerzos por conservar la dignidad espiritual
son vanos,
acompañados de una
constante pérdida del equilibrio,
de saltos poco serios, etc.
Todo ello contribuye seriamente
a la descomposición moral de la Monja.

Walpurg

que hasta ahora se quedaba de espaldas,
se da vuelta.

Sus gestos son breves, menudos, nerviosos.
Cuenta nerviosamente las sillas.
Conta desesperadamente las sillas

Es como su estado elemental.

Una desintegración absoluta,
a la que vuelve en sus "bajos fondos".

Nota a la Monja.

Pero de pronto, hace como si no la viera.

Cuenta obstinadamente.

Un pequeño poema lírico...

Casi con sollozos.

Después, solamente, "arde en deseos" de la Monja.

Lucha contra las sillas,

se abre un camino.

La furia de los gestos y la fuga de las palabras, al crecer
como una avalancha,

se refuerzan.

De pronto (después de "¿No ve usted mi hábito?")

cae en el "agujero psíquico".

Como si el aire se le escapara.

Toda una pantomima

trata de recuperar el equilibrio

ante la masa de sillas "que crece".

Hace gestos cómicos.

94

Sus movimientos se hacen cada vez más prudentes.

Un mínimo de gestos, de movimientos.

Economía de las fuerzas.

Se debe tener la impresión

de que cualquier emoción más fuerte

es un peligro mortal.

que en esos signos y huellas mínimos de vida

se encuentra la única posibilidad de durar.

Esta economía vital

(desde "Yo, no..." hasta "prematadamente de sufrir")

pasa a un grado casi *vegetal*

(como si el tiempo se ensanchase)

Relajamiento arriesgado

y *descomposición* del discurso y su sentido,

transformado en un gemido que se estira.

Debe ser una obra maestra sonora.

Ante el recuerdo del doctor Burdygiel

una ola de rabia y expresión

en Walpurg.

Sonidos inarticulados.

La cumbre de esta ola

se encuentra aun antes del comienzo de la pregunta (de

Walpurg).

La pregunta nada un momento en esta ola,

para calmarse progresivamente.

Cuenta de nuevo.

La expresión se refuerza,

como por una adición.

La reducción a cero

se cumple en una súbita extinción

de la emoción y la voz,

aun conservando

movimientos desencadenados

que se vuelven totalmente vacíos.

Pero su manifestación, como la de los sentimientos vivos,

no sucede impunemente.

Esas pasiones extremas

se comunican al montón de sillas

95

que comienza a "actuar".

Su actividad eliminadora

siebra el vacío.

Walpurg pierde el equilibrio,

estamos casi en el umbral de una catástrofe.

La "masa" de sillas se calma.

Entran dos *servidores*.

Son al mismo tiempo

enterradores, payasos lúgubres, delatores,

instrumentos obtusos, imbéciles.

Los *servidores*,

sin apurarse, metódicamente,

traen sillas,

las ponen sobre el montón,

salen,

traen sillas,

las ponen,

salen.

Hacen este trabajo con precisión,

sólidamente y sin pensar,

no prestan atención a nada.

Gestos diestros, aprendidos.

Entran, salen,

Traen, ponen.

La pila de sillas crece,

hay cada vez menos espacio.

Los actores no prestan atención

al montón creciente de sillas, en el cual se ahoga lentamente,

ocupados en el diálogo y las confidencias.

Los *servidores* apoyan las sillas sobre ellos,

las cuelgan de sus brazos gesticulantes.

Esta actividad insensata

toma dimensiones de absoluto.

Eliminación total.

Es importante que los actores no la noten,

y que los que se entreguen a esta actividad manifiesten una

ausencia total de reflexión.

Los actores encuentran todavía un último

96

"refugio".

Rechazados de todas partes,

empiezan a representar en sordina,

recitan rápidamente sus papeles,

para tener tiempo de decir todo y de transmitir todo,

mientras quede aún una "migaja" de tiempo.

Durante este tiempo, los payasos lúgubres

continúan su actividad, pero esta vez en sentido inverso.

Es decir, que sacan las sillas.

Walpurg y la Monja,

fatigados, se sientan a cierta distancia uno de otro.

Los dos *servidores* se ubican

en el medio, entre ellos.

A partir de ese momento

el diálogo de Walpurg y la Monja

tiene sus *Intermediarios*,

sus *Interpretes* y sus *Cerberos*.

Walpurg: "Hable ahora de usted". ¿Quién era él?

El primer *servidor* frunce el ceño,

trata de reflexionar,

se nota que le da trabajo,

trata de analizar.

"Hable ahora de usted",

lo repite varias veces,

con entonaciones e intenciones,

diferentes, examina

trata de captar algo en esas palabras,

sin resultado.

Cansado y resignado,

transmite la pregunta "¿quién era él?"

a su colega,

encargándole que continúe el análisis.

El otro es aun más tonto.

Da mil vueltas la pregunta

desalentado,

espantado por su responsabilidad,

repite,

farfulla.

97

Al final, los dos se consultan,
visiblemente llegan a una conclusión,
ya que de pronto
el segundo servidor se vuelve hacia la Monja

"¿Quién era él?"
La Monja, rápida y simplemente
"Era ingeniero"

El segundo al primero, misteriosamente
"era ingeniero"

El primero repite, analiza sin convicción,
transmite la información no descifrada a Walpurg,
éste se echa a reír,
el primero no entiende porqué,
pero empieza también a reírse,
cada vez más fuerte,
lo considera un alivio.

Desorientado, el segundo lo sigue servil y estúpidamente:
Se ríe, luego se "calienta",
se ríe,
se agarra los costados de risa,
ruge con toda la voz,
se detiene de repente,
ya que nota que es el único que ríe.

Pone al mal tiempo buena cara,
pero con temor,
deja de reír.

Esta situación equívoca y absurda,
como no entra en su situación de servicio,
les hace perder el equilibrio a los dos.

Por eso,
cuando el Loco, irritado, lanza
"¿Bueno, qué más?"

el primero, con un tono extremadamente oficial,
lo transmite al segundo.

que, consternado por el mazazo de esa pregunta tan oficial,
gira en ambos sentidos y la plantea al público.

La réplica rápida y agresiva de la Monja: "¿Por qué se ríe?"
no hace más que aumentar su completo embarazo.

98

Repite automáticamente

"¿Por qué se ríe?"

El primero, creyendo que la pregunta le está dirigida,
sorprendido,
se hincha de dignidad ultrajada

"¿por qué se ríe?"

barbota furioso

"¿por qué se ríe?"

Walpurg, rápidamente,
"no me río en absoluto"

Esta afirmación conviene muy bien al primero,
que afirma con autoridad

"no me río en absoluto"

Reprocha oficialmente y de manera pedante:

"¿por qué se ríe?" -

"no me río en absoluto"

El segundo, asombrado por el reproche que cree para él
y por la evidente mentira de su jefe,
repite con celo:

"no me río en absoluto"

Al darse cuenta de la injusticia del reproche:

"no me río en absoluto"

con amargura:

"no me río en absoluto"

Lagrimando:

"no me río en absoluto"

con el tono hipócrita del jefe:

"no me río en absoluto"

quejándose al público:

"no me río en absoluto"

confiándose a la Monja:

"no me río en absoluto"

Walpurg continúa

"simplemente, tenía ganas.

Era uno de los engranajes de la máquina, y no una
piedra perdida entre los dientes de metal".

El primero repite lentamente, con dificultad,
para no cometer errores en esta importante información.

99

Pero no lo logra más que
hasta la mitad de la frase.

Reflexiona.

Repite, pero ya muy nervioso
por haber olvidado la otra mitad.
Confunde el orden.

Cada vez más nervioso,
pero más empeñado.

Con obstinación, confunde horriblemente:

"un grajo perdido
en una máquina dentada,
pedritas dentada,
pedritas de metal
dentada,
perdida..."

desesperado y ridiculizado.

Cuando Walpurg invita a la Monja
a nuevas confidencias:

"¿Y después?"

el primero gruñe, como poseído:

"¿Y después?!"

El segundo, desde el primer momento,
renuncia a intervenir como sea.

Entonces, cuando su superior
se embrolla y se confunde,
manifiesta una evidente satisfacción,
toma a la monja por testigo
y a los espectadores.

Hipócritamente, con mímicas,
se excusa ante la Monja
porque esta vez no le explicará nada.

Pero cuando el primero gruñe: "¿Y después?!"
cambia de pronto su relación solidaria con la Monja:
ruge todavía con más celo: "¿Y después?!"
la apura.

La Monja confiesa:

"Sólo me amaba a mí,

pero no podía romper con una señora.

100

Tenía que terminar, se tiró un balazo en la sien.

Yo entré al convento"

el primero todavía está afligido

de su derrota precedente.

Por eso repite con indiferencia:

"Sólo me amaba a mí..."

hasta

"se tiró un balazo en la sien"

De pronto, volviendo en sí,

grita: "un balazo"

Ahora se siente seguro de sí mismo.

Empieza a funcionar.

Repite sin error.

El segundo, completamente desmoralizado

y en consecuencia, relajado,

se decide por un tono

condescendiente y casi lírico

Repite esta información

como una canción de cuna.

Sólo el grito del jefe "un balazo" lo llama al orden.

Desconcertado, repite como un idiota

"se tiró un balazo"

y luego

sin ningún sentido

"pero no podía romper..."

se tiró un balazo con una señora"

Cuando la Monja repite gimiendo:

"entonces entré al convento..."

El segundo al primero, muy apurado: "Entró al convento".

El primero, con tono chismoso, a Walpurg: "entró al con-

vento".

Walpurg observa con concupiscencia

al objeto vivo de ese chisme.

Su deseo crece,

se comunica también al primero.

Al sentir el aislamiento de la Monja,

el segundo grita con ardor y loco de alegría:

"¡al convento!"

101

Sin embargo Walpurg se anima cada vez más
 comienza a excitarse.
 El primero observa estos síntomas con inquietud,
 cada vez más atento.
 No hace más que repetir y transmitir como un autómatas
 las palabras de Walpurg.
 El segundo, por el contrario, como no se da cuenta de nada,
 estudia esas "informaciones",
 las analiza,
 al tiempo que se interesa cada vez más por la Monja.
 Transmite la pregunta
 "¿Por qué no la encontré antes?"
 la dirige a la Monja
 como si la pregunta viniera de él.
 Se excita muy visiblemente.
 Después de la alusión imprudente de la Monja
 "¿usted me habría atormentado como el otro".
 Walpurg se pone terriblemente nervioso.
 Explota en palabras.
 Se acerca un acceso de locura.
 La situación se torna amenazante.
 El primero siente que ha caído sobre una huella del pasado
 del Loco.
 Nervioso,
 repite las frases. Busca una explicación
 tan pronto en el Loco,
 tan pronto en la Monja.
 El segundo empieza a sentir pánico,
 repite balbuceando.
 Aterrado por el Loco,
 no renuncia al mismo tiempo
 a los ataques eróticos
 contra la Monja.
 Repite maquinalmente sus palabras:
 "Llámeme 'hermana', por favor".
 La hermana se libera.
 El segundo la retiene con todas sus fuerzas,
 repitiendo con tono implorante

las palabras del Loco.
 De pronto todo empieza a mezclarse de manera absurda
 El Loco está ahora totalmente rabioso.
 El primero trata a toda costa
 de calmar
 a su "objeto" de análisis:
 El "objeto" se libera convulsivamente.
 La situación se hace catastrófica.
 Razón de la existencia del primero y del segundo,
 el Loco y la Monja
 pueden en cualquier momento
 "volverse independientes",
 hacer que el primero y el segundo resulten inútiles.
 El Loco "larga" todo su pasado.
 Sin embargo, el primero y el segundo hacen esfuerzos
 desesperados
 para poner al Loco y a la Monja en su lugar
 y calmarlos.
 Lucha general.
 Últimos esfuerzos del primero y el segundo
 para reparar y mantener
 la relación cortada
 y el "canal de información" cortado.
 El primero lucha con el Loco
 que quiere a toda costa
 "entrar en contacto directo" con la Monja.
 Se aferra a él desesperadamente,
 lo arrastra de la silla,
 repite, transmite de cualquier manera,
 para aunque sea conservar las apariencias
 de su utilidad y su funcionamiento.
 El segundo hace lo mismo con la Monja,
 esforzándose por "dominarla".
 No se sabe
 dónde terminan las funciones de "intermediario"
 y dónde comienzan los excesos eróticos,
 cada vez más monstruosos.
 El segundo ya está a horcajadas

sobre la Monja,
 la empuja,
 la atormenta,
 le grita en la cara.
 Locura general,
 orgía,
 ovillo de cuerpos.
 Los funcionarios de "información"
 se transforman en esbirros.
 Encierran al Loco, por abajo,
 en una enorme bolsa negra,
 pero de tal manera
 que se encuentran ellos mismos en el interior.
 Torbellino.
 De la bolsa sale
 un torrente de confesiones del Loco genial.
 Tan pronto su cabeza aparece en lo alto,
 tan pronto vuelve a caer dentro de la bolsa
 en la que se debate contra sus verdugos.
 Ya desmandado, grita:
 "Hermana, téngame la cabeza entre las manos"
 Después de una lucha en el interior
 emerge la cabeza del primero,
 y luego desaparece rápidamente
 la cabeza de Walpurg.
 Macabro malabarismo con cabezas.
 Suplicante, la cara del Loco
 se vuelve hacia la Monja
 para que ella desate la camisa de fuerza.
 La Monja cumple el deseo del Loco,
 entrando ella misma en la bolsa.
 El diálogo amoroso
 del Loco y la Monja
 sucede en el interior
 de este embalaje trágico,
 que recubre
 la locura,
 el amor,

el pecado
 y la crueldad.



DESCRIPCIÓN DE LA ACCIÓN: EL LOCO Y LA MONJA

Teatro
Cricot 2

Teatro Cero

S. I. Witkiewicz

El Loco y la Monja

Estreno:
8 de junio de 1963
Cracovia

Personajes — Walpurg el loco el poeta	Jan Güntner
— Sor Ana	Hanna Szymanska
— Sor Bárbara, superiora	Maria Stangret
— Bordigiel, psiquiatra	Stanislas Rychlicki
— Grün, psicoanalista	Tadeusz Korlatowicz
— Walldorff, profesor	Bogdan Smigielski
— Guardianes, animales salvajes	Zbigniew Bednarczyk Tadeusz Kurinta Josef Wiczorek

La acción pasa en una celda de locos.

Fabulación o descripción de acontecimientos que suceden

107

en la obra, y cuyo conocimiento *no permite* comprender el contenido de la obra.

Acto I

Celda en un asilo de alienados
número 20
con la inscripción
dementia praecox
Nombre del paciente
Walpurg
conocido poeta,
en camisa de fuerza.

Bordigiel, psiquiatra,
tradicionalista,
aferrado a los viejos
métodos
de envenenamiento lento
de los incurables,
reconoce
su total impotencia.

La última tabla de salvación,
es el psicoanálisis
freudiano
que profesa
el psicoanalista Grün.

La enfermera
Sor Ana
recibe instrucciones vagas
para captar,
gracias a su intuición femenina,
el complejo
del acontecimiento
olvidado
que ha causado
los estragos mentales

108

del paciente.

Después de lo cual,
se queda sola con el loco
hasta el fin
del acto I.

La realidad,
que se manifiesta
en un diálogo
lleno de sorpresas,
analizada superficialmente
por médicos sabios y pedantes,
se revela
mucho más interesante
y viva.

Antaño, el paciente ha *martirizado*
a una mujer que lo
amaba.

Según el relato del paciente,
las circunstancias acompañantes
lo absuelven
hasta cierto punto.

El paciente tiene incluso
cierta lástima por esa mujer,
de modo que después de su muerte,
ella, a su vez,
lo martiriza y lo mata sistemáticamente.

A partir de esto el paciente
sería un *artista genial*,
poseído
por la *mania de creación*.

El sentimiento de ser *extraño*
a la sociedad práctica,
la incesante satisfacción
de una *pasión* exigente,
rara vez aprobada
por los que lo rodean,
sus estados de obsesión,
el *sufrimiento*.

109

una *excitación*
constante por encima de lo normal,
la locura como
consecuencia
de una temperatura emocional
demasiado alta,
son
síntomas auténticos,
el *exhibicionismo* del paciente,
específico, afectado y estilizado,
manifiesta
los síntomas que acompañan
la creación,
y sólo tiene el regusto
de una época pasada.
El paciente es también
un *actor* sugestivo
que hace malabarismos con la forma del puro *juego*
del *escándalo* intelectual
y de lo chocante.
Durante el diálogo
se llega a las confidencias,
también de la parte de Sor Ana,
que, después de haber vivido una *tragedia personal*
entró al convento.
Acercados por sus confidencias
y por un destino común,
llegan a la convicción
de que están hechos el uno para el otro.
Sor Ana libera a
Walpurg
de su camisa de fuerza.
Todo pasa
de pronto, rápido,
en los términos
de una *commedia dell'arte*.

110

Acto II

Sor Ana vuelve a poner
la camisa a Walpurg,
entra un consejo
de médicos
y la superiora.
Sor Ana hace un relato
de la mejoría del estado
del enfermo.
La discusión del consejo
termina con el triunfo
del psicoanálisis
y del doctor Grún
que lleno de confianza
en la absoluta eficacia de su método
libera al paciente
y le predice
una rápida *curación*.
El paciente,
da un golpe con un lápiz en la sien *izquierda*
del doctor Bordigiel
y lo *mata* en el acto;
sentía por él
una antipatía constante,
y en ese momento
supone que está *firseando* con sor Ana.
Pánico general,
sólo el psicoanalista
conserva su fe
en una próxima curación del paciente,
tratándolo
simplemente
como una muestra
que pronto contribuirá
a su *carrera* científica.

111

Acto III

Sor Ana
desata la camisa
de fuerza.
La escena de amor íntimo
mezclada
con una *poesía* caricaturesca del paciente
termina
por la irrupción
inesperada
del consejo de médicos
y de la superiora.
Estalla una disputa.
El paciente,
empujado hacia la Locura Furiosa,
se *cuelga*
después de *complicadas* operaciones técnicas.
Pánico general,
disputa
e indignación.
De pronto
se abre la puerta.
Entran
el *difunto*
en traje de calle,
así como
su víctima,
el doctor Bordigiel,
de levita negra.
Gritando:
"vamos a la calle"
se llevan
a sor Ana.
Después de ellos se retira
el profesor.
Ahora la acción se precipita,
Los que se han quedado en la celda

112

así como los guardianes
del hospital
se arrojan unos sobre otros,
ruedan por el suelo,
se pegan.
En esa masa de gente que lucha
se encuentra
el *cadáver del paciente*,
que cae
inerte
en medio de ellos.
El telón cae lentamente.

Continuará dentro de una semana.

113

ENSAYOS SOBRE EL TEATRO CERO

I. EL TEATRO CERO

Autonomía del método artístico que, lejos de reproducir la vida, intenta eliminar los principios y normas de la vida y por consiguiente no admite ser interpretado en términos de la vida y según su escala de valores.

Hasta ahora, la acción dramática se construía orientándola hacia la superación del tren normal de la vida, es decir, elevándola por encima del nivel real en la zona de los síntomas intensificados, de las pasiones vehementes, de los conflictos, las catástrofes, las reacciones exageradas de expresión.

La idea de crecimiento exagerado y de intensificación se transforma finalmente en una ficción ingenua.

Reorientar la acción dramática,
dirigirla por debajo del tren normal de la vida,
a través de la relajación
de los lazos biológicos,
psicológicos, semánticos,
por medio de la pérdida de energía y expresión,
por un "enfriamiento" de la temperatura
que llega
hasta el vacío —
ése es el proceso de desilusión
y la única posibilidad
de reencontrar lo real.

Los síntomas que acompañan este proceso son significativos:

Las normas prácticas de la vida dejan de ser válidas de manera natural.

La realización formal pierde su carácter tabú al no ser ya la única función creadora, que por lo demás se ha hecho demasiado pesada.

El objeto se libera de su significación ingenua-

115

mente sobreimpresa y de su simbolismo que lo disfraza,
descubriendo la autonomía
de su existencia sin contenido.

El proceso de creación se hace
realización de lo imposible!

El teatro que llamo teatro cero
no presenta una situación cero ya terminada.

Su esencia es
el proceso
orientado hacia
el vacío
y las zonas cero.

Este es el corte del proceso:
Relajación de los lazos de contenido.

Desprecio de la marcha
de los sucesos (texto),
creación de una zona de actividad libre
por encima del texto,
malabarismos con
el azar,
los desperdicios,
la "basura",
las cosas fútiles,
las pequeñeces desdeñadas,
las cosas vergonzosas,
y molestas;
con cualquier cosa:
con el vacío.

Subestimación
de la importancia de los acontecimientos,
la significación de los hechos
y las emociones,

Anulación.

Eliminación de impulsos
y síntomas de una actividad energética.

Descarga
("relajación")

116

de la energía,
Enfriamiento de la temperatura
y de la expresión.

Utilización
de una monotonía molesta y
de inercia.

Desmontado
de toda organización que se forme.
Descomposición general
de toda forma.

Desorganización de todo mecanismo,
que se bloquea,
frena,
pierde su ritmo.

Repetición automática,
Eliminación por medio del ruido,
factores exteriores
automáticos,
estupidez,
clisés,
terror.

Desinformación.
Deformación de la información.
Descomposición de la acción.
Blandura en la representación.
Los actores encierran su trabajo.
La representación imperceptible.
La representación

representando la no representación.
Estas actividades se acompañan
de estados psíquicos bien determinados.

Y sin embargo
no están condicionadas
ni provocadas
por ellos.

Estas actividades sólo crean
la apariencia
de tal o cual estado psíquico.

117

Luego, no es una psicología
calzada sobre los hechos de la vida,
con su carácter causal.

Los estados psíquicos están
aislados,
son gratuitos,
autónomos,
y como tales,
pueden ser factores artísticos.

Son éstos:

apatía,
melancolía,
embrutecimiento,
agotamiento
amnesia
asociaciones desorganizadas
depresión profunda
falta de reacción
desaliento
vida vegetativa
distracción
aburrimento
excitación
impotencia completa
jeremiada
infantilismo
esclerosis
esquizofrenia
delirios maníacos
miserabilismo
sadismo

2. LA NO-REPRESENTACION

El estado de no-representación es posible,
cuando el actor se acerca
a su *propio estado personal*

y a su situación,
cuando ignora
y supera la ilusión (el texto)
que sin cesar lo arrastra
y lo amenaza.

Cuando crea
su propio curso de los acontecimientos,
estados, situaciones,
que
entran en colisión con el curso de los acontecimientos
de la ilusión del texto,
o están completamente aislados.

Esto parece
imposible

Y sin embargo la posibilidad de transgredir ese umbral
de lo *imposible*
es fascinante.

De un lado la realidad del texto,
del otro el actor y su comportamiento.

Dos sistemas sin relación,
independientes,
que no se ilustran.

La "conducta" del actor
debe

"paralizar" la realidad del texto.

Entonces, la realidad del texto
se hará *concreta*.

Es posible que sea una paradoja,
pero no en lo que respecta al arte.

3. NOTAS SOBRE EL TEATRO CERO

Tratemos de reunir
manifestaciones de la actividad de la vida
con fuerte carga emocional:

Amor
Celos

Deseo
Pasión
Avidéz
Astucia
Cobardía
Venganza
Crímenes
Asesinatos
Guerra
Heroísmo
Sufrimiento
Miedo...

Este material explosivo *considerable*
ha servido al teatro largo tiempo
para inventar una fabulación literaria,
acciones dramáticas,
complicaciones,
conflictos
y sensaciones.

En consecuencia produjo toda una serie
de medios formales que le son propios:

construcción
forma
ilusión
carácter figurativo
carácter reproductivo

Estos valores y órdenes obligatorios
y (parecería) inmutables

que a su vez,
hacen más rígidas las cosas,
todo ese imponente
arsenal de manifestaciones de la vida,
se ha transformado finalmente
en un vacío almacén de accesorios.

El "objeto"
se ha transformado en una trampa "pomposa", noble,
de la *realidad*.

Si rechazamos los gastados medios formales,

la ilusión, el aparato de reproducción automática,
el carácter figurativo (en teatro:
el curso de los acontecimientos reales y vividos),
si cuestionamos

los conceptos de forma y construcción,
debemos ignorar radicalmente
esas manifestaciones de la vida,
infladas,
con garantía,

y... dejárselas a la vida.

Si con eso admitimos
que el arte no es una expresión,
y en este caso una expresión
de estados "mínimos",
aceptaremos fácilmente los estados y manifestaciones
como:

aversión
apatía
pérdida de voluntad
fastidio
monotonía
trivialidad
ridículo
indiferencia
estado vegetativo
vacío...

Son estados desinteresados
y eso es lo que importa.

4. ANTIACIVIDAD

Hay que crear todo un "guión"
de matices, de pasajes,
de gradaciones.

Los actores manifiestan *aversión* por la representación.
Esa aversión se profundiza.
Manifiestan "desinterés"

hacia el texto y los espectadores.

Negligencia
desprecio,
disgusto, malicia de mono
Se enfrentan con el *desaliento*
la *apatía, la melancolía, el fastidio,*

Renuncian.
Caen en *depresión.*
Se hunden en una profunda *meditación,*
en el *sopor.*

La meditación puede ser el *síntoma*
de un pensamiento intensivo,
de ensoñación,
de estupidez,
de vacío.

Todo esto
es escandalosamente privado.
Hasta molesto.

No tienen en cuenta al público.
Miran al vacío.

De pronto recuerdan algo.
sienten un interés súbito
por detalles y bagatelas.
(Frotan una mancha,
observan atentamente un cordón de zapato,
cualquier cosa mínima),
y de nuevo meditan.

Esfuerzos desesperados
para retomar el hilo...

Y otra vez la resignación,
y así hasta el infinito,
hasta el aburrimiento
y la locura...

5. REPRESENTACIÓN "EN SORDINA"

Oponer a la representación del actor "abierto" que por sus

hábitos se vuelve desvergonzado —
una representación "en sordina".

Los actores trabajan en el lugar
menos conveniente.

Quedan escondidos
por los acontecimientos
"de primer plano",
ruidosos,
convencionales,
idiotas.

Los actores están como tirados
rebajados,
representan como por espíritu de contradicción,
sin derecho, ilegalmente.

Otra situación:
Eliminados por los acontecimientos y las situaciones

"de primer plano",
insolentes,
"oficiales",
los actores retroceden,
buscan un último refugio.

Y entonces se esfuerzan por
expresarse rápidamente, lo más rápido posible,
para tener tiempo de terminar antes de la liquidación
final.

6. DESAPARICIONES

En la obra de arte se aplica a menudo
el método de *desaparición,*
de borrar cierto papel.

Esto da una sugestiva sensación emocional.
No es sólo una cuestión
de búsqueda del vacío y el "silencio".

Es ante todo una
decisión.

un gesto,
que tiene en sí algo
de secreto,
de oculto.

Establecer un modo de acción tal
que ese acto de borrar
se vuelva *visible, manifiesto.*

7. ABSORCIÓN DE LA EXPRESIÓN

Los estados "expresivos" aparecen
de pronto, provocados
por un "rasguño".

Crecen.
Excitación, inquietud,
furia, furor, rabia.

De pronto, se interrumpen,
como si se los hubieran tragado.
Sólo quedan gestos vacíos.

8. VEGETACIÓN. ECONOMÍA DE GESTOS Y EMOCIONES

La inmovilidad como defensa.
Los actores se esfuerzan por cuidarse
y adaptarse a un mínimo
de condiciones vitales,
economizando sus fuerzas,
haciendo el mínimo de movimientos,
sin mostrar sus emociones,
(como un hombre en la montaña, aferrado
a las rocas en un estrecho sendero).
Ridícula economía de movimientos,
Prudencia.
Cada reacción es evaluada y "medida".
Atención tensa.

Conciencia de que cada manifestación más brutal
de la vida es un peligro mortal.

9. AUTOMATISMO

La realidad de una actividad automática
es una repetición invariable.

Esta invariabilidad,
después de cierto tiempo, llama
a la fascinación; después de un tiempo más largo
al éxtasis y la locura.

10. SITUACIONES MOLESTAS

Reemplazar el choque por una situación
molesta:

Una situación molesta es algo más
que lo chocante.

Para ello hace falta mucho más
audacia,
riesgo
y decisión.

Una situación molesta destruye
de manera mucho más eficaz
la experiencia vital del espectador
y su existencia convencional, legalizada,
lo pone "más abajo".

11. REDUCCIÓN A CERO DE LOS VALORES DE SIGNIFICACIÓN Y CONTENIDO

Llevar las significaciones a
valores puramente fonéticos,
jugar con las palabras,
darles varios sentidos,

"disolver" el contenido,
aflojar los lazos lógicos,
repetir

12. ELIMINACION POR MEDIO DEL USO DE LA FUERZA

La "Máquina aniquiladora"
(masa informe de sillas), por
movimientos brutales, automáticos
reprime a los actores, los arroja "más allá",
los elimina.

Para la vida y la representación, queda un espacio ridícula-
mente pequeño.

Los actores se esfuerzan
por no dejarse echar del todo,
por guardar el equilibrio, se agarran
como gentes que se ahogan, luchan desesperadamente,
caen.

13. LA REPRESENTACION BAJO COMPULSION (EL LOCO Y LA MONJA)

Los actores están obligados a representar,
incitados,
instruidos,
castigados,
torturados,
aterrorizados.

El papel del ejercicio de la compulsión está desempeñado
por dos personajes "suplementarios",
tipos totalmente negativos,
obtusos y estúpidos,
payasos tristes,
un poco vigilantes, un poco esbirros,
verdugos crueles,
herramientas brutales y obtusas,
automatas sin pensamiento.

126

que se metamorfosean, si hace falta,
en celosos moralistas, mentores severos
intérpretes estúpidos,
aplastadores,
enterradores
y sádicos.

14. EMBALAJE

Un Enorme embalaje negro
es un último medio radical
para liquidar todo.

127

EN LA FRONTERA DE LA PINTURA Y EL TEATRO

CONTRA LA FORMA (ENSAYOS)

I. CRISIS DE LA FORMA

La forma no es el único indicio y criterio de la individualidad.

En un pasado secular ya muerto, un sistema rígido de rela-
ciones, obligaciones, presiones,
sumisiones y jerarquías,

aplicaba en el arte, de manera mecánica, ciertas convenciones
formales obligatorias, generales, como formas-corsé rígidas,
que aprisionaban el organismo humano vivo.

La obra viva se rodó de un cordón de convenciones
de estilos
de fantasmas históricos.

Se crearon locales-panteón especiales: museos
para las piedras funerarias así preparadas.

Finalmente se escribió una historia bien ordenada, bien
catalogada.

Supongo que la forma era
un biombo,
detrás del cual los artistas se escondían de su época
y de su intolerancia,
y por medio del cual, por otra parte, esa época se aseguraba

contra un fenómeno inexplicable que existiría más allá de las normas, y que es la creación.

Ya no sospecho, sino que estoy seguro, de que hoy la forma, al mismo tiempo que su propia función aisladora ha perdido su razón de ser.

2. OBSERVACIONES GENERALES

El arte es una manifestación de la vida. Lo más precioso es la vida, algo que se vuela, que pasa. La vida es una carrera. Lo que queda detrás, por más que se transforme en mitos, molesta la carrera. Sólo lo que acompaña a la vida, esa carrera del instante, lo que *pasa*, sólo eso es precioso.

Para mí no se trata en absoluto de demostrar mi interior y su topografía. Los cuidados atentos en este campo terminan generalmente en el manierismo y la coquetería. Considero que es ridículo poner ojos tiernos a la propia forma y crear la propia silueta. Son modales "pomposos" dirigidos a la posteridad.

Lo que para mí es importante es mi interés por la realidad que cambia y evoluciona, que se define sin cesar en el pensamiento, se refuerza en la imaginación y se realiza, en lo que al arte concierne, en la decisión y la elección.

Considero a la vida y la creación como un viaje en el tiempo físico e interior, en el cual la esperanza se da sin cesar por encuentros inesperados, pruebas, vagabundeos, regresos, búsquedas del buen camino.

Y la esperanza no es un motor cualquiera. Sería una pandería fatal para la creación persuadirse y persuadir a los demás de que uno se dirige según una línea consecuente, conocida. ¡La línea es una huella!

El pasado se transforma fácilmente en una sobrecarga. Hay que cerrar implacablemente sus etapas sucesivas, y dejar sólo lo que en una situación nueva se transforma también, lo que modifica su actualidad de modo inesperado.

Y sólo esa interpretación del pasado es admisible en la evolución creadora. Hoy somos testigos de una "crisis de la

forma", es decir, de ese valor que exige que la obra de arte sea el resultado supremo de las actividades del artista, tales como: formación, construcción, trabajo de la forma, aplicación de una impronta.

Desde hace algunas décadas, las diversas etapas del desarrollo del arte han cuestionado sucesivamente la convención del carácter estático de la obra de arte, su sistema escolástico y lleno de aprioris, su carácter cerrado e inmutable, su univocidad.

Esta crisis de la forma y de su función aisladora ha provocado y facilitado la intrusión, en la obra de arte, de la *realidad*.

3. EVOLUCION

La evolución del artista, tan importante para que pueda conservar su vitalidad, no es un perfeccionamiento de la forma. El perfeccionamiento, tan apreciado y adorado por la opinión convencional, se transforma con el tiempo en una *aparición* de creación y un medio de lograr aprobación, aceptación,

y para el artista mismo,

es un refugio,

una paz perezosa

pero también el prestigio.

La evolución es una adaptación constante del artista a su época, hasta el fin de sus fuerzas intelectuales (¡ay!).

Si yo mismo, o cualquier otro, al ver las cosas desde afuera, no comprende la evolución de mi creación, porque no ve en ella homogeneidad, puedo alimentar la esperanza de que ese desarrollo esté vivo, ya que una de las propiedades de la vida es la de aportar sorpresas continuamente y tener un curso imprevisible.

Mi evolución es otra y diferente de la de los demás. No podría comprenderlo más que por analogía con otras evoluciones acabadas que conozco. Sin embargo, sería falso y estúpido (con todo, es precisamente de este modo como actúan

muchos censores [ingenuos].

El nudo de la cuestión está en que cada cual tiene una homogeneidad diferente, que no aparece hasta que todos los hechos —o su mayoría— se han cumplido.

Entonces pueden fijarse las intenciones y la dirección. Entonces, lo que estaba vivo, lo que era una aventura y una sorpresa, pierde el encanto y la fuerza de lo *imprevisto* y adquiere la importancia de las causas y los efectos. Evidentemente es peor si esas prácticas dudosas tienen lugar durante el proceso de creación.

Personalmente, mi propia evolución se me aparece como un viaje en el tiempo físico e interior en el cual la esperanza está dada por encuentros inesperados,

pruebas que no hubiera podido imaginar antes, por la espera de algo sorprendente, por vagabundeos, regresos, búsquedas del buen camino,

Y la esperanza es sin duda el principal actor.

4. OBJETO E IMAGEN

Parecía que la relación entre la realidad, o si se prefiere, el objeto, y el marco limitado de la imagen había sido fijado de una vez por todas, y era inmutable. Los papeles y las competencias habían sido repartidos con autoridad. El objeto era un modelo, el marco era el campo de acción que se esforzaba por reproducir el objeto, repetirlo y disponerlo dentro de un esquema total realmente obligatorio.

Con el objeto mismo, en diferentes momentos, se realizaban diferentes maniobras.

Se lo fijó en un espacio óptico de perspectiva, en dependencia del punto estático del ojo, rígido y definitivamente mantenido. Ese aparato imponente y por mucho tiempo fascinante terminó por transformarse en una *prisión* que no tenía nada que ver con la vida. La realidad que ya no tenía lugar en ella exigía un procedimiento más arriesgado. Comenzó a penetrar el espacio en todos sus puntos. Semejante actitud

estaba cargada de consecuencias y tenía resultados sorprendentes.

Resultó evidente que sólo cuentan las *relaciones* entre los objetos y el espacio. No podía ser de otro modo. Era la única posibilidad de acercarse a la verdad, pero la imagen de fachada del objeto se reveló como una ilusión. Se la abandonó en medio de las maldiciones generales y de indignadas invectivas. La verdad real era rigurosa y exigía un gran esfuerzo.

Sobre la imagen apareció un objeto, aparentemente roto, soldado inseparablemente por el espacio, fragmentario, con perfiles interminables, cortes, planos alejados y cercanos.

Una lectura puramente visual de esa nueva imagen se hizo imposible. Por primera vez en la recepción de la imagen, aparece la necesidad del pensamiento y la imaginación. Sólo su presencia activa podía organizar experiencias puramente visuales.

Más temprano aun, antes de los cubistas, los impresionistas aceptaron toda la herencia de ese esqueleto de espacio, de perspectiva, como un mal necesario. Sin embargo, todos sus esfuerzos tendían a hacer comprender que no era importante. Al reconocer solamente el valor de la *experiencia*, diluyeron en esa materia infinitamente móvil y efímera los contornos sólidos del objeto, su consistencia igualmente sólida, los planos y todo el espacio. Luego se trató de ver la reflexión del objeto en la esfera interior del hombre, en la cual se deformaba, fermentaba, borbotaba, se tambaleaba en unas "entrañas del yo" alucinatorias, espantosas. Los surrealistas lo reivindicaban en su reflejo equívoco en el subconsciente y la realidad del sueño, dond^e, liberado de sus funciones reales, levantaba una punta del velo de su misterio.

Se lo apartó totalmente para crear un mundo sin objeto, campo de la sensación pura y del sentido metafísico de la creación.

Sin embargo, a través de todas estas peripecias existía siempre, aparentemente, una *distancia* natural y evidente entre el objeto, la realidad y la imagen, ese terreno reservado al acto propio y al ceremonial de la creación.

El momento en que los dadaístas reconocieron que ese lu-

gar sino del acto de creación (es decir, la imagen) había sido cargado de demasiado peso por prácticas cada vez más complicadas, cuando las ignoraron sin piedad e hicieron del *objeto mismo* una obra de arte —sólo por la elección y el nombre—, ese momento fue una verdadera revolución.

El acto de creación se transportó a otros ámbitos: los de la decisión, la iniciativa, la invención: la esfera mental. El objeto y la realidad reales y brutos irrumpieron en la esfera de los valores estéticos, en el terreno de la ficción representada por imágenes, modificando completamente sus funciones, dictando sus derechos y su propia organización.

5. HAPPENING

El happening fue naturalmente engendrado por esos estadios precedentes. El campo de acción exclusivo se transportó al dominio reservado que era el objeto, en la realidad misma, con sus objetos, sus sujetos, su material, sus hombres. En esta situación sería ridículo tratar de "construir" algo, de oponer valores estéticos ilusorios. Había que aceptar la realidad, encontrada, previa. Para no asimilarse a ella, para conservar el estado de "posesión creadora", había que liberar a los objetos de sus prerrogativas vitales, utilitarias e imponer los derechos desinteresados del arte; si había que "construir" algo, sólo serían las dependencias entre los objetos.

Esta relación *consciente* de la funcionalidad racional de la vida con el mecanismo del arte, que actuaba según un principio totalmente distinto, el de la imaginación libre e ilimitada, provocó las oposiciones más violentas.

Además, surgían malentendidos en todo el mundo a causa de la confusión entre las actividades artísticas *conscientes* y sus efectos por una parte, y por otra los efectos parecidos que se dan en la vida cuando la realidad, en el momento en que se presentan circunstancias inesperadas y opuestas, se vuelve sencillamente absurda.

En la exploración incesante de la realidad por el arte, el happening ha desempeñado un papel colosal. Sus peripecias

se reflejaron netamente en la pintura pictórica. Personalmente, no creo que ésta de ha desaparecer. Semejante juicio sería ingenuo y limitado. Sin embargo, la pintura ha dejado de ser un terreno cerrado por la técnica y los prejuicios académicos.

6. INFORMAL

Volviendo una vez más a la época del arte llamado informal, en los años 56-62, quiero llamar la atención sobre el hecho de que esta tendencia, que en la creación de la imagen dejaba una gran parte a la espontaneidad, el azar y el automatismo, que volvía a cuestionar toda injerencia del artista, esa tendencia, digo, ha preparado el momento favorable a la irrupción en la imagen de la realidad meta-estética.

Al reconocer el valor de la imagen como huella de la acción, ha sacado al procedimiento artístico vivo del marco rígido de la imagen.

ANTIEXPOSICION

Antiexposición o exposición popular

1963.

Organizo mi exposición de 937 objetos, la llamo exposición popular.

Era el resultado del trabajo de un año de preparación, de "maniobras", de todo un proceso de cambios que se producían en ese momento en mi concepción de la obra de arte, su función y su destino.

Era, entre nosotros, el primer *entorno*.

Tenía características de *happening*, de realidad "previa".

1963. Manifiesto de la antiexposición o exposición popular

La obra de arte,
corte de la creación
aislada, encuadrada,
inmovilizada
y encerrada
en la estructura y el sistema,
incapaz de cambios y de vida —
es una *ilusión* de creación.

La característica de la creación
es el estado fluido,
cambiante,
no durable,
efímero —
como la vida misma.

Hay que reconocer como creación
todo lo que aún no ha sucedido,
lo que se llama una obra de arte,
lo que aún no fue *inmovilizado*,
lo que contiene directamente los *impulsos* de la vida
lo que aún no está "listo"

"organizado"
"realizado")

las notas de problemas urgentes,
ideas,
descubrimientos,
planes,
los proyectos,
las concepciones,
las partituras,
los *matenales*,

las acciones colaterales.

Todo esto
mezclado
(hasta entonces artificialmente separado)

con la pulpa de la vida:
los hechos
los acontecimientos
las personas
las cartas, diarios, almanaques,
direcciones, fechas,
tarjetas, boletos de viaje,
encuentros...

Un CAMBIO DE CONDICION DEL
ESPECTADOR

y
un CAMBIO DEL SENTIDO DE LA EXPOSICION
se hacen necesarios.

No hay "imágenes" —
esos sistemas formales fijos.

La presencia de la masa fluida y viva
de pequeñas exageraciones,
de reflejos y energía,
modifica las percepciones del espectador:
la copresencia analítica y contemplativa se torna una copresencia fluida y casi activa en el campo de la realidad viva.

LA EXPOSICION
pierde su función habitual, indiferente, de presentación y documentación,

se transforma en un
ENTORNO ACTIVO
que provoca peripecias y emboscadas en el espectador,
que lo rechaza y no justifica
su razón de existir
como espectador
observador
visitante.

La exposición
posee una realidad "ya lista":
mi propia creación y un pasado extraño
objetivado por la mezcla
con la materia de la vida.

Lista de los 937 objetos expuestos

esbozos	metamorfosis
dibujos	ejemplares únicos
proyectos	perspectivas
planos	panoramas
ideas	reliquias
definiciones	pausas
análisis	aniquilaciones
manifiestos	bric-à-brac
álbumes	citas
preceptos	cartas
recetas	documentos
notas	comentarios
descripciones	ensamblajes
juegos	collages
diversiones	embalajes
paisajes	y así sucesivamente.

1963

138

HAPPENING -- CRICOTAJE (GULON)

Primer Happening realizado en Polonia, en Varsovia, en la sala de Amigos de las Bellas Artes, en diciembre de 1965. Duró una hora. Tomaron parte en él: Hanna Praskowska, María Stangret, Agnieszka Zolkiewska, Erna Rosenstein, Tadeusz Kantor, Edward Krasinski, Alfred Lenica, Zbigniew Gostomski, Wieslaw Borowski, Mariusz Tchorek.

Una sala llena de gente amontonada.
En el medio, en una silla, hay una mujer sentada.
Se mantiene muy rígida.
Mira hacia adelante.
Concentrada.
De vez en cuando se anima,
se levanta
y afirma:
estoy sentada.

Lo hace en distintos tonos,
convencional,
convencido,
imperativo,
iluminada por el descubrimiento
de ese hecho imperceptible
y capital,
tono seco y casi gramatical,
analítico e investigador;
con creciente ardor,
llega a la excitación furiosa
gracias a las posibilidades
crecientes e imprevisibles
de esta modesta posición.

En un rincón sobre una mesa
está acostada una muchacha desnuda,
los brazos de cualquier modo

139

Dentro está llena hasta el borde
de una enorme masa de macarrones preparados.

Dos hombres
sentados frente a frente
se ponen a comer los macarrones,
se sumergen en los macarrones,
se los llevan a la boca,
se llenan la boca,
se untan con ellos las caras, el pelo,
la ropa,
se llenan con ellos los bolsillos,
la comida se transforma
en una verdadera orgía,
el macarrón se transforma
en una masa independiente y móvil,
se desparrama por toda la sala,
se pega,
se adhiere,
en la fase final,
aplastado,
vuelve a ser una materia pegajosa,
una pasta.

Delante del teléfono está una mujer,
telefona
sin descanso.

Por palabras aisladas,
retazos de conversación,
afirmaciones y negaciones,
interjecciones,
interrogaciones
se reconstituye una situación
que pasa en alguna parte, fuera de nosotros,
lejos, en otro lugar,
a medida que se desarrolla la obstinada conversación,
ella descubre detalles,
se define cada vez con más nitidez
pero siempre ficticia

142

y fugitiva.

En algún lugar entre la multitud
hay una mujer y
sin descanso
repite
descoso, descoso,
descoso toda la casa
y dentro de ella,
a la gente, los niños, las mujeres,
las viejas y los viejos,
descoso, descoso toda la casa...

Lo dice de manera muy sugestiva,
como una advertencia,
líricamente,
o bien de modo monótono,
objetivo,
laborioso,
paciente,
automático,
sin tregua,
cada vez más obsesivamente,
con avidez,
atrae toda la atención sobre
esa actividad destructora
y totalmente desinteresada.

Un hombre
trata continuamente de tomar la palabra
y de imponer su opinión
a propósito de una obra de arte
desconocida
o tal vez conocida,
trata en vano
de reunir y juntar
definiciones
convencionales,
incomprensibles, científicas,

143

seudocientíficas,
seudoprofundas,
sin significado,
oficiales,
conformistas,
poco claras,
confusas,
vuelve atrás todo el tiempo,
mezcla,
falsifica,
distorsiona,
envuelve en algodones.

A través de la multitud compacta
se abren paso en la sala,
yendo y viniendo sin cesar,
gentes que acarrear
fardos indefinidos,
se abren paso
con el mayor esfuerzo,
sin prestar atención a nadie,
enteramente ocupados, absortos
por su acarreo,
llevan cofres enormes
atados, viejos colchones destripados,
muebles, alfombras enrolladas,
candelabros, arañas,
perchas, ropa, paquetes de lencería,
traen y llevan
sin descanso,
laboriosa y mecánicamente,
cansados, sudorosos,
sin fin, sin esperanza,
sin conocer más que ese único camino
en esa mudanza interminable
y desconocida.

En un rincón sobre una caja

hay una mujer
completamente inmóvil.

Un hombre que tiene un rollo de cinta blanca
lo enrolla alrededor de la mujer,
cuidadosamente,
con una tensión extraordinaria
y mucha precisión,
sin parar,

La envuelve en vendajes,
todo alrededor,
parte tras parte,
los pies, las piernas, los muslos, el vientre,
el torso, los brazos, la cabeza,
las capas son cada vez más espesas,
la forma humana desaparece lentamente,
al fin no queda más
que la única loca e inútil
acción de envolver,
de embalar,
envolver,
embalar.

HAPPENING GRAN EMBALAJE (GUIÓN)

Local en ruinas.
Cielorraso hundido,
de lo alto caen todavía algunos restos.
En el medio, escombros.
Toda una montaña de revoque, ladrillos, cal.
Sobre esos escombros, una masa de sillas.
Apretadas, atravesadas, en desorden, dadas vuelta,
rodeadas de tablas.
A lo largo de las paredes, en redondo,
marchan soldados,
con el equipo completo,
pesadas mochilas,
cascos,
carabinas,
marchan
levantando muy alto las piernas,
como autómatas.
Gritan
órdenes militares:
un dos tres
un dos tres
¡adelante mar! ¡vista derecha!
un dos tres
media vuelta,
sin parar,
automáticamente.
Las ventanas están herméticamente veladas por trapos,
cerradas en parte por tablas.
Inscripciones:
¡no asomarse!
Luz débil de una lámpara
por encima de los escombros
y las sillas.
En la pared

caja con cables eléctricos
envuelta en trapos blancos; sólo se ve la inscripción
— ¡peligro de muerte!

¡alta tensión!
Un ramo de golondrinas muertas
cuelga del techo.
Los soldados gritan sin descanso:
inscripciones en las paredes
de la sala de espera:
"silencio"
"espere por favor"
"silencio"
"no dejen sus lugares".

Un guía de barba negra, mudo
obliga a los que entran
a ocupar sus lugares,
balbucea,
hace sentir,
corrige,
cambia los lugares.

Dispone a la gente
como a modelos
o maniqués.

Al final, la sala de espera está llena.

Masa amontonada de personas
en las sillas,
sobre los escombros,
en poses absurdas.

Inmóviles,
esperan,
esperan,
los soldados marchan, gritan.

Después de diez minutos,
cuando la sala de espera ya está
completamente llena,
todos pasan
a los locales siguientes.

Comienza una circulación

que dura una hora
Inscripción sobre la puerta:
sala de lecturas.

Pequeño local oscuro

todo el piso está sembrado
de masas de diarios.
Los diarios cuelgan de cuerdas
como ropa,
desde el techo hasta el suelo,
sobre el suelo,
en desorden,
pilas de diarios,
en el medio una bañera de chaña.
Corre agua hirviendo,
moja los montones de diarios.
Ruido de agua,
bocanadas de vapor,
nubes enteras de vapor.
Delante de la mesa
una mujer gorda
plancha los diarios mojados.
Vuelca baldes de agua,
el agua corre por todas partes,
bocanadas de vapor.
La mujer gorda moja
los diarios en la bañera,
plancha los diarios,
grita, deletrea,
abre mucho la boca,
sílabas,
vocales,
consonantes,
todo el alfabeto
a b c d ...
luego cifras,
1 2 3 4 ...

148

luego las notas de
sofoco do re mi ...
grita,
vuelca agua, canta,
plancha,
bocanadas de vapor,
Desde un altoparlante,
ruido confuso,
entrecortado,
de informaciones,
noticias
políticas
locales
deportivas
criminales
jurídicas
de la bolsa
previsión del tiempo
entierros,
casamientos,
nacimientos,
investigaciones policiales,
arte.
Cada vez más vapor,
y gritos de la gorda analfabeta.

Sala de las sospechas

local oscuro,
estrecho.
Lleno de cajas
acostadas,
de pie,
derechas,
oblicuas,
unas sobre otras,
herméricamente cerradas.
Un hombre cierra con un martillo

149

una última caja,
con clavos muy largos.
Lo hace mecánicamente
y sin descanso.
De las cajas,
por entre las maderas,
sobresalen trapos blancos
que parecen desbordar;
mangas de camisas
que se arrastran por el suelo;
trozos de ropa
colgantes,
desgarrados.

En el rincón,
sobre un taburete,
se dibuja una forma envuelta
herméricamente,
inmóvil.
Vagamente se dibujan algunos volúmenes,
como los de un cuerpo humano,
salientes,
inmóviles.

En el rincón, enorme
montón de carbón
polvoriento,
pastoso,
dos palas,
los carboneros están medio desnudos,
manchados de carbón,
con bolsas sobre la espalda.
De las cajas
llegan violentos golpes.
Los carboneros empiezan
a recoger carbón con sus palas.

En el medio
de ese interior oscuro

150

hay un inodoro blanco
de porcelana
desde donde llega
una risa encantadora.

En el rincón, sobre la mesa,
hay una gran valija,
cerrada,
demolida,
aplastada,
con viejas etiquetas,
muy grande.
Muy cerca de ella,
uno frente a otro,
están sentados dos hombres,
como en una sala de espera de estación,
con servilletas alrededor del cuello.

Muy lentamente, tirando a derecha e izquierda,
inclinados,
abren la valija.
Todo el interior está lleno
por una enorme masa
de macarrones preparados;
Entre las cajas
hay una muchacha desnuda,
inmóvil.

Un hombre
con un rollo de tiras blancas
envuelve con ellas el cuerpo de la joven
con precisión
y una tensión anormal,
con mucha precisión,
con perfección,
sin descanso,
enrolla, enrolla
las tiras
la joven se mantiene inmóvil,
poco a poco resulta cubierta por las tiras,

151

ocultada.

Los carboneros semidesnudos,
con sus bolsas de carbón sobre la espalda,
caminan pesadamente en la escalera,

Gran ganero.

En el medio
una *cama* de hierro,
viejos colchones,
sucios,
cubiertos de capas de polvo,
hechos tiras.

De los agujeros del colchón sale crin
y polvo,

Sobre una sábana blanca
están acostadas dos muchachas desnudas,
los brazos separados
como maniqués,
los ojos muy abiertos,
la sonrisa fija,
inmóviles.

Los carboneros semidesnudos
vuelcan
lentamente
y con precisión
el carbón
sobre el cuerpo
de las jóvenes.

En el rincón, una *mesa*.

Sobre la *mesa*,
espejos rotos,
velas encendidas,
cubeta para disolver el jabón,
toallas, lavamanos,
brochas para jabón.

Tres hombres están sentados a la mesa,

152

elegantes,
ropa negra,
camisa blanca.

Se quitan las chaquetas,
las cuelgan del brazo de las sillas, se arremangan,
enderezan los espejos rotos,
se ajustan,
separan los codos,
se examinan
con gran atención.
Comienzan
con unción,
lentamente,
a disolver la espuma
en los recipientes.

A un costado:
entre barapiés de calcetines
hay un hombre descalzo,
cerca de una mesa de restaurante,
con vajilla blanca.

Al lado, una mesa con fuentes blancas.

El hombre comienza
a engrasar uno tras otro
los calcetines,
acomodándolos de manera pedante
sobre una servilleta blanca.

Con un cuchillo
los unta
de grasa de cerdo,
luego los dispone sobre fuentes.
Hace todo
como un conocedor experto.

Sobre una escalera
hay
un hombre calvo,
en una pose de estatua,

153

con una expresión patológica en la cara
y gestos patéticos,
vestido con un traje negro.

Con ayuda de un cuchillo de punta,
comienza a desgarrarse la ropa.

Sobre el piso se encuentran
ocho paquetitos pintados de blanco
Como pañuelos.

En lo alto, una gran tela blanca
con aberturas para las cabezas.
El espacio por encima de la tela es invisible.
Sobre uno de los paquetes hay
un hombre.

No se ven más que sus piernas y su tronco
en una camisa blanca,
bastante larga;
está descalzo.

De la tela blanca
corre un fino hilo de sangre
en un gran balde colocado allí.

La gente sube sobre los paquetes,
pasando su cabeza por las aberturas.

Por encima de la tela se crea
una realidad completamente distinta:
sobre la extensión blanca
aparecen las cabezas "cortadas"
algunas de muy cerca,
otras más alejadas.

Está lleno de cabezas.

En el medio hay una
deformada,
cubierta de sangre.

La sangre corre sin cesar
al gran balde.

Desde abajo, no se ven más que las piernas
y los cuerpos
sin cabeza.

154

Por encima de la tela, inscripciones:
"libertad, igualdad, fraternidad"
La luz, sin parar,
se enciende y se apaga.

155

HAPPENING GRAN EMBALAJE
DESARROLLO DE LA ACCION

Del minuto primero al décimo

La gorda analfabeta grita, deletrea, cuenta y plancha, mucho vapor, mucho calor, los soldados marchan todo el tiempo, noticias radiofónicas ininterrumpidas y monótonas, la muchacha desnuda ya está a medias cubierta de tiras blancas, alguien golpea dentro de las cajas, el viejo todavía está clavando las últimas, el inodoro de porcelana emite una suave risa, los carboneros semidesnudos llevan sus sacos a la espalda, el ruido indistinto de las cajas se vuelve más fuerte y obsesivo, el inodoro sigue riendo, los dos tipos a la mesa empiezan a comer macarrones, algunos desconocidos transportan aquí y allá enormes paquetes sospechosos, sobre la cama de hierro dos chicas desnudas, inmóviles, con los ojos muy abiertos, los carboneros sacuden mecánicamente el carbón sobre sus cuerpos desnudos, tres hombres elegantes, con muchas pretensiones, hacen una masa de jabón en grandes recipientes, luego comienzan a jabonarse, primero de modo completamente normal y convencionalmente, un hombre descalzo de traje negro unta calcetines con grasa de cerdo, el hombre patético recorta su ropa con un gran cuchillo, la sangre corre sin cesar desde la extensión blanca hasta el gran balde, la gente sube al patíbulo y mete la cabeza en los agujeros, los soldados marchan al paso, la gorda analfabeta deletrea, los carboneros vuelcan carbón sobre las chicas desnudas, el inodoro se muere de risa, un hombre lacera sus ropas, la sangre chorro, la gente circula.

Del minuto diez al minuto veinticinco

La gorda analfabeta deletrea como una loca el abecedario completo, grita, canta notas de solfeo como una poseída, plancha, nubes de vapor, voces monótonas en el altoparlante, hace cada vez más calor, ya casi no se ve nada, la muchacha

desnuda está enteramente vendada de blanco, el hombre de las tiras blancas corre alrededor de ella, el inodoro se ríe como una soprano, dos tipos comen macarrones que salen de la valija, rebuscan, los sacan de la valija, los dan vueltas alrededor de los dedos y las orejas, se llenan el pelo, la cara, toda la ropa, los carboneros siguen arrastrando sus bolsas.

Las dos muchachas desnudas sobre la cama están casi totalmente cubiertas de carbón, los tres hombres que se jabonan están excitadísimos, se jabonan cada vez más rápido, como con pánico, casi con rabia, como en éxtasis, y todo, su ropa, camisas, pantalones, cabellos, todo es una masa de espuma, el hombre patético sobre la escala lacera sus ropas en una alegre euforia, la sangre corre monótona hacia el balde, los soldados marchan y gritan, el viejo sigue clavando cajas, el estrépito dentro de las cajas se hace insoportable, los desconocidos siguen transportando enormes paquetes, el hombre descalzo unta incansablemente más y más calcetines con grasa de cerdo, la capa de vendas sobre la chica desnuda se hace cada vez más espesa.

Del minuto veinticinco al cuarenta y cinco

Todo se acelera ahora como en un sueño, los soldados marchan a toda velocidad, la gorda analfabeta canta el solfeo, a veces encantada, a veces desesperada, todos los matices, lírica, fatigada, automático-patética, las informaciones de la radio se vuelven casi incomprensibles, un gran alboroto caótico, el vapor invade todo, el agua hirviendo silba, una masa de agua, vapor, canto, la chica de las vendas tiene ya el aspecto de un enorme "embalaje", el inodoro reidor se atraganta de risa, al final la risa es casi un sollozo,

en las cajas, la batahola y los golpes se hacen cada vez más débiles, esporádicos, sólo el inodoro sigue riendo, los comedores de macarrones alcanzan cumbres cada vez más absurdas, los hacen pasta, los amasan, tiran macarrones al aire hasta el más completo desenfreno, forman una masa de macarrones, los carboneros, completamente negros, transportan

su carbón, están agotados, sacuden apresuradamente el carbón sobre las chicas desnudas, ellas están casi escondidas por el carbón, los tres hombres están ahora cubiertos de carbón de la cabeza a los pies, empiezan a jabonar todo lo que tienen alrededor, la mesa, las sillas, el piso, finalmente a todo el mundo, el hombre en la escalera está en el colmo de la euforia —de la laceración y la destrucción, ya no hay más que guñapos de traje, todavía corta, casi desnudo, en su pose monumental se parece a un héroe antiguo, el hombre descalzo continúa untando innumerables calcetines con grasa de cerdo, la sangre corre, bajo la extensión blanca se ven muchos cuerpos y piernas, los soldados marchan al paso, el inodoro se ríe, los carboneros vuelcan el carbón, los desconocidos acarrear enormes paquetes, la analfabeta grita, y por todas partes vapor, deletreo, canto, risa, golpes, embalaje vivo, carbón, grasa de cerdo, macarrones, agua, vapor, mucho vapor.

LA CARTA HAPPENING CRUCOTAJE

Esta carta tiene 14 metros de largo dos metros y medio de ancho un espesor conveniente, y su peso asciende a 87 kilos.

Esta estampillada, sellada y dirigida.

La carta se encuentra en la oficina de correos

en la calle Ordynacka-Varsovia.

Es el 21 de enero de 1967.

La difícil función de entregar

la carta será cumplida por siete carteros, funcionarios de la oficina de correos equipados con los uniformes obligatorios de servicio.

Los carteros llevan la carta por las calles.

A lo largo del camino los informadores transmiten por teléfono al público reunido en la Galería Folska las informaciones concernientes a las particulares etapas del itinerario de la carta.

La galería es pequeña, el local está pintado de negro, la gente espera algunos de pie, otros sentados o tirados en el suelo, en un rincón, un hombre con chaqueta de cuero negro

no cuelga el teléfono.
 Recibe las informaciones de los informantes
 y por medio de un megáfono
 las transfiere al público.
 La espera se hace cada vez más nerviosa,
 las informaciones rápidas,
 alarmantes.
 La carta se acerca a su destino,
 todavía un momento de espera reteniendo
 el aliento,
 y entonces en la entrada
 comienza cierto desorden.
 No sin esfuerzo, los carteros
 traen la carta.
 Poco a poco, la gigantesca masa
 blanca de la carta
 aparece en el local.
 Por la puerta,
 los carteros hacen pasar a la fuerza
 el blanco cuerpo enorme
 entre la multitud apretujada;
 el cuerpo penetra
 en el interior negro de la habitación
 y la llena casi totalmente.
 Oscila,
 se cae por los dos costados, se infla.
 Los carteros
 vestidos con capotes forrados de guata,
 las manos con gruesos guantes,
 calzados con grandes botas de fieltro,
 y con gorras de cartón en la cabeza
 caminan con torpeza,
 completamente aislados
 apartan brutalmente a la multitud,
 llevan la carta,
 la sostienen,

gritando en voz alta.
 Ahora, el público es arrojado
 contra la pared
 amontonado
 maltratado por la carta.
 La cinta magnetofónica refiere
 el monólogo
 del destinatario desconocido de la carta,
 agitado por todas las pasiones:
 la desconfianza,
 el miedo,
 el pánico,
 la locura,
 amenazado por el mensaje de la carta
 que cada vez se vuelve
 más monstruosa,
 ante la cual
 continuamente,
 paso a paso,
 todos ceden
 hasta la aniquilación
 total.
 Algunos
 entre la multitud
 sacan cartas
 muy antiguas
 y otras muy recientes
 íntimas,
 llenas de detalles,
 de nombres,
 de apellidos,
 de acontecimientos comprometedores,
 convencionales.
 Las leen... las leen...
 La masa vacilante de la carta,
 su presencia obsesionante...
 La gente lee las cartas
 las suyas

las de sus parientes más o
 menos cercanos,
 de sus amigos,
 de desconocidos,
 servidores,
 prostitutas,
 maestros,
 madres con niños,
 abates,
 muchachas,
 amantes,
 camallas.
 El monólogo del destinatario desconocido
 se acerca a su fin.
 Los carteros
 se quedan plantados entre la multitud
 como cuerpos extraños.
 El hombre de la chaqueta de cuero negro
 informa sin cesar
 del estado cada vez peor
 del destinatario desconocido de la carta.
 Llega el momento final:
 el de la aniquilación de la carta.
 La gente se arroja sobre la carta,
 la tiran al suelo,
 la pisotean,
 se arrojan sobre la masa caída,
 patas arriba,
 la despojan,
 desgarran,
 cortan
 y la hacen tiras.
 En un frenesí casi ritual
 de destrucción final
 se cumple
 la catarsis formal de este acontecimiento.

HAPPENING PANORÁMICO DEL MAR (GUIÓN)

El happening se llama "happening panorámico del mar".
 Se desarrolla en una playa del Báltico en la localidad
 de Lazu a cuatro kilómetros de Osieki y a 27 kilómetros
 de Koszalin la porción de playa utilizada mide
 alrededor de mil metros de largo la presencia del mar
 debe imponerse por un movimiento, un ritmo y una textura
 sonora que sin embargo no debe exceder las posibilidades de
 la percepción humana.

CONCIERTO MARINO

partes del concierto:
 obertura pausa general fuga pasacaglia arioso
 cantabile con fuoco finale
 sobre la arena hay sillas colocadas algunos cientos de
 sillas en filas regulares las primeras filas son progresiva-
 mente cubiertas por el mar el público toma lugar forma
 una masa compacta de gente sentada las hileras y las
 filas se alinean luego con la mayor precisión se desplazan las
 sillas se vuelve a colocar a la gente alinean ajustan
 al infinito pedantemente minuciosamente
 no dejan de verificar de nuevo en todas
 direcciones comprendiendo muy bien la importancia
 de este orden absurdo y obsesionante en sí mismo
 de ese ajuste penal de esa construcción
 de esa verificación de esa subordinación un cuadrilátero
 sedentario sobre la arena enteramente vuelto
 hacia el mar en el que se hunde lentamente
 un barco a motor lleva al director de orquesta en uniforme
 -traje de gala- hasta un podio lejos en el mar el director
 de orquesta sube los escalones del podio cubiertos
 por las olas se pone frente al artil mirando al
 mar levanta la mano comienza el concierto

marino el auditorio coercitivamente cuadrado formado sumergido por las olas el director de orquesta en medio del mar en traje negro parece alejarse cada vez más gestos sugestivos e hipnóticos de sus brazos el director levanta muy alto el brazo izquierdo desde lo lejos a lo largo del agua llega una motocicleta a toda velocidad se mete entre el público haciendo saltar el agua a todo lo que da detrás de ella otra una tercera una cuarta del otro lado se acerca un enorme tractor estruendo de las motocicletas pesado zumbido del tractor que salpica ruido rítmico de las olas espumosas el director de orquesta se vuelve al auditorio de un gran balde saca pescados reventados y los tira sobre los auditores metódicamente luego con creciente furia se quita bruscamente el frac y lo sostiene por la punta de las mangas con los faldones colgantes se lo pone como velo y se queda en esa posición.

LA BALSA DE LA MEDUSA

25 de agosto de 1967

3 grandes pontones amarrados están unidos por tablas, que los obreros colocan una junto a otra para formar un amplio estrado pero las olas son tan altas que cubren todos los pontones ahora son demasiado pesados para moverlos hay que desmontarlos, achicar el agua con baldes y palas, después de lo cual los desplazan, luego vuelven a montarlos, es desesperadamente largo una multitud cada vez más grande se amontona en la orilla un destacamento de soldados viene para prestar socorro.

18 de junio de 1816

La fragata "la Medusa," acompañada de otros tres barcos, la corbeta "Echo", el carguero "La Loire" y el brick "Argus", dejaban Francia para llevar a San Luis de Senegal al goberna-

164

dor y a todos los funcionarios de esa colonia. Había alrededor de cuatrocientas personas a bordo, marineros y pasajeros. El 2 de julio la fragata encalló en el banco de Arguin y después de cinco días de vanos esfuerzos para reflotar el barco, se construyó una balsa sobre la cual se ubicaron ciento cuarenta y nueve naufragos, mientras los otros se precipitaban en los botes. Poco después los botes cortaron las cuerdas que tiraban de la balsa, abandonándola sobre las aguas abisales del océano. El hambre, la sed y la desesperación levantaron a esas personas unas contra otras. Finalmente, después de doce días de inhumanos sufrimientos, el "Argus" recogió a bordo a quince agonizantes.

Charles Clément, "Géricault"

1818

Con el alma atormentada por los remordimientos, Géricault comenzó la obra de su vida: "La balsa de la Medusa". Antoine Etex, "Les trois épitaphes de Géricault"

25 de agosto de 1967

Jerzy Bezés —escultor varsoviano nacido en 1930— hunde profundamente en la arena un poco de madera anuda a él una gruesa cuerda pone el nudo corredizo de la punta alrededor de su cuello envuelto en un retazo de tela así atado da vueltas en redondo alrededor de la horca como en una calesita es la preparación de su propio proceso o la liberación de su propia personalidad exhibicionismo desinteresado y puro o un temerario y arriesgado compromiso en una situación extrema que ofende las convenciones? B. tiene que hacer algo que sea a la vez una escultura y una balsa y que por eso no será ni lo uno ni lo otro algo que esté más allá de la obra de arte y más allá del "objeto" es decir un hecho puro tal vez exclusivamente una acción un acontecimiento los cimientos ya habían sido puestos por otros y parecía aceptarlos quedaba lo que debía ser un mástil, una vela, cabos B. ajusta y une los segmentos los ata con cuerdas y los corta toscamente con un hacha final-

165

mente queda todavía el momento de la elevación.

1967

"El happening es para mí una especie de 'dominio del objeto', una tentativa de atraparlo en flagrante delito; esto requiere una gran precisión en la búsqueda de sus particularidades, errores, delitos, peripecias, detalles ocultos y enmascarados. Es necesario tener intuición para descubrir la pista adecuada y al mismo tiempo una perseverancia inaudita para juntar con gran trabajo los detalles y las informaciones poco significativos. Todo ese proceso se parece a una instrucción judicial que reúne pruebas materiales. -

T. K.

1818

Con el amor por la precisión tan característico de nuestra época, hizo un informe de ese asunto (la catástrofe de la Medusa) con un rigor, una perseverancia y una precisión dignas de un juez de instrucción. Estableció un verdadero legado lleno de documentos auténticos de todas clases. Entró en estrechas relaciones con los señores Corneard y Savigny, los principales actores del drama aún vivos.

Encontró al carpintero de la Medusa, uno de los quince rescatados, y le encomendó un modelo de balsa que reproducía con minuciosa precisión todos los detalles del trabajo de carpintería, y en esa balsa colocó figuras de cera.

Charles Clément, "Géricault"

1967

Encontré el pasaje precedente después de la realización del "happening marino" en el cual "La balsa de la Medusa" era el elemento principal. El excepcional encuentro de ideas confirma la justeza de elección de este tema.

En "La Balsa de la Medusa", Géricault creó un tipo de reportaje de acontecimientos en estilo periodístico. Sin embargo, lo que es mucho más interesante es su método de trabajo, en el cual se ejerció su pasión, sobre todo en el momento de la preparación, las investigaciones y la recolección de do-

166

cumentos materiales y pruebas; descubrió el pasado con la pasión de un auténtico detective.

T. K.

25 de agosto de 1967 (continuación)

Ahora colocan sobre la playa una larga mesa cubierta de un mantel blanco. Sobre la mesa hay megáfonos, reproducciones de la "Balsa de la Medusa", papeles, lápices bien afilados. Ante esa mesa está ubicado en pleno el jurado, compuesto de críticos conocidos y apreciados. El presidente abre solemnemente la sesión.

"La reconstrucción de 'La balsa de la Medusa' que va a comenzar dentro de un instante no debe ser una copia fiel y sin alma de esa obra maestra romántica. Instamos a todo el mundo a que utilice toda clase de objetos obtenidos del material turístico moderno: colchonetas neumáticas de colores chillones, boyas de salvamento, bikinis, toallas de esponja, objetos de nylon, y plástico, transistores, etc...

Evidentemente, esto no exige a nadie de la fidelidad de movimientos, gestos y sentimientos. Llamamos a todos a participar en masa".

A fin de permitir una participación general en el proceso creador y de provocar un momento de responsabilidad colectiva, se han impreso numerosos ejemplares de reproducciones de la obra de Jean Louis André Théodore Géricault titulada "La Balsa de la Medusa" y se las ha distribuido entre el público, que puede así seguir tranquilamente el curso de los acontecimientos, corregirlos e incluso juzgarlos.

Los jurados arreglan las posturas, los gestos, los comparan con el original, explican, discuten, se sumergen en los detalles más minúsculos.

Estos son algunos fragmentos grabados en cinta magnética: ... el hombre acostado de espaldas en la esquina izquierda del cuadro... demasiada vida todavía... relaje todo el cuerpo... hay que estar completamente derrumbado... los ojos y el vientre hundidos... la cabeza hacia atrás... un esfuerzo... imagínese el esfuerzo sobrehumano del autor... durante algu-

167

nos meses el taller de Géricault fue una especie de morgue, donde conservaba cadáveres hasta que entraban en descomposición... usted es uno de ellos... ruego a mis colegas del jurado se abstengan de formular juicios apodicticos... voto por el desvanecimiento... pasamos al número dos... el viejo sentado en estado de completo estupor... por favor apoye el codo derecho en la rodilla izquierda y apoye la mejilla en la mano... más cerca de la oreja... ¿debo recordarle una vez más que usted ha perdido a su hijo?... apriete los dientes... póngase más agobiado... eso refuerza la expresión de desesperación... protesto contra ese exceso de psicología... el hecho de estar agobiado da sencillamente una curva ideal, al unir la espalda y la cabeza perpendicularmente a la mano que sostiene... no nos dejemos tentar por los falsos atractivos del formalismo... afirmo vigorosamente que en este personaje el autor no ha superado aún los cánones obsoletos del clasicismo... este personaje es simplemente trivial y convencional... me adhiero a esa opinión... si nos damos cuenta de que en esta balza han pasado cosas que hielan la sangre, incluso canibalismo... esta figura idílica, casi sibilina... volvámos al hijo en brazos de su padre... póngale un calcetín en el pie izquierdo, por favor... en nombre de la verdad solicito que el hijo muerto esté enteramente desnudo... repito... voto por la agonia... ¡un calcetín!... ¡un pantalón!... lo acuso de pudibundez ridícula... ¡no tenemos derecho a corromper a los niños!... ¡señores!... ¡qué lejos estamos de la grande y audaz época romántica!... pasemos al grupo siguiente... número cinco... por favor, usted cae sobre la balza, con la cara contra las tablas... los brazos para adelante... los hombros... toda la desesperación en los hombros... no es ocioso mencionar que el gran Delacroix en persona posó para este personaje... el personaje que constituye la cumbre de la pirámide es un negro... con la mano izquierda sostenga la camisa... sacúdala... la camisa ondea en el viento... usted ve una nave a lo lejos...

AGRICULTURA EN LA ARENA

Se vuelca en la arena toda una montaña de papeles viejos
diarios revistas están distribuidos entre la
multitud unos instructores especiales ponen a la gente
en filas espaciándola regularmente a una señal
dada todos se inclinan cada uno cava un agujerito
planta un diario en la forma deseada amontona
la arena alrededor con cuidado de respetar la altura
prescripta los instructores instruyen corrigen
vigilan la regularidad de los espacios y de las formas
prescriptas una línea avanza detrás de la otra se
inclina rítmicamente planta en los espacios medidos
entierra da algunos pasos y otra vez se in-
clina planta hasta el infinito toda la colum-
na recorre la playa entera después de su paso quedan
en la playa cientos de diarios plantados todo un campo
sembrado.

EMBADURNAMIENTO EROTICO

Composición de la pasta utilizada salsa de tomate
mezclada con algunos baldes de aceite se agrega
una buena dosis de almidón disuelto en pegamento
más la cantidad de arena necesaria para dar una consistencia
general de pasta firme densidad deseada de esa masa
carácter pegajoso graso color "comestible" el lu-
gar donde debe suceder el embadurnamiento erótico es una
especie de enorme recipiente circular de alrededor de
ocho metros de diámetro en ese lugar debe haber una
buena decena de cuerpos desnudos de jovencitas
que se mantienen permanentemente en posición horizontal
movimientos previstos mezcolanzas acurru-
camientos frotamientos vueltas la pasta pe-
gajosa y grasienta se frota en plena euforia con ritmo
epiléptico el todo debe dar la impresión de una materia
no identificada en movimiento los contornos y las for-

mas se pierden en el conjunto total en un momento
dado los cuerpos deben separarse de la masa general y
mezclarse con el público.

EL TEATRO HAPPENING

METODO DEL ARTE DE SER ACTOR

Hasta el final de los ensayos desconfío de lo que se refiere a una PROGRAMACIÓN completa del actor.

Quiero retenerlo todo el tiempo posible en la etapa de las "PREDISPOSICIONES" ELEMENTALES.

Hacer surgir sus posibilidades y actividades "innatas", "primarias", crear esa ZONA DE "PREEXISTENCIA" DEL ACTOR, que todavía no está ocupada por el universo ilusorio del texto.

Esto no resulta de ningún modo de cierta hostilidad con respecto al texto, ni de la intención de relegarlo a segundo plano. Todo lo contrario.

QUIERO QUE LA REALIDAD QUE EL TEXTO REIVINDICA NO SE CONSTITUYA FÁCIL Y SUPERFICIALMENTE, SINO QUE SE AMALGAME, SE UNA INDIVISIBLEMENTE CON ESA PREEXISTENCIA (PREREALIDAD) DEL ACTOR Y EL ESCENARIO, QUE ARRAIGUE EN ELLOS Y DE ELLOS SURJA.

Considero que este método es esencial, y que decide la

autonomía del espectáculo.

Es un método que nada tiene en común con el que hoy se acepta y aplica generalmente y que no penetra ni analiza más que el espacio del texto dramático, y por eso mismo, cualesquiera sean sus medios y sus trucos, se reduce a la sola reproducción.

El actor no representa ningún papel, no crea ningún personaje, no lo imita: ante todo sigue siendo él mismo, un actor cargado de todo el fascinante BAGAJE DE SUS PREDISPOSICIONES Y SUS DESTINOS.

Lejos de ser la copia y reproducción fiel de su papel, lo asume, consciente sin cesar de su destino y su situación.

A veces se compromete a fondo con su papel de manera totalmente natural, para abandonarlo luego, cuando quiera, y confundirlo con el flujo libre, omnipresente y continuo de la materia escénica.

ESTA ZONA LIBRE DEL ARTE Y EL ACTOR DEBE SER PROFUNDAMENTE HUMANA. ENTIENDO POR TAL LA UTILIZACIÓN DE ACTIVIDADES RUDIMENTARIAS (ELEMENTALES) Y DE LAS MANIFESTACIONES MÁS GENERALES Y CORRIENTES DE LA VIDA.

Este punto de vista expresa mi sentimiento personal sobre lo que es el arte, pero también LOS PRINCIPIOS QUE ANIMAN LAS ACTIVIDADES DE TIPO HAPPENING.

Como en el happening, tomo LA REALIDAD "COMPLETAMENTE LISTA", previa (ready made), los fenómenos y los objetos más elementales, los que constituyen la "masa" y la "pasta" de nuestra vida de todos los días, me sirvo de ellos, juego con ellos, les quito su función y su finalidad, los desarmo y los inflo, dejándolos llevar una existencia autónoma, dilatarse y desarrollarse libremente y sin objeto.

172

Sin embargo, NO HAY QUE CONFUNDIR esta zona de la realidad teatral pura, del arte del actor liberado, con la improvisación.

Sería una grosera simplificación. Ya que las prácticas y las actividades de los actores poseen la estructura y la textura de los happenings.

Abarcan toda la realidad, las cosas, las situaciones y las personas.

NO TIENEN UN CARÁCTER OCASIONAL; SON LA MANIFESTACIÓN GRATUITA DE LA POSICIÓN ADOP-TADA

EN RELACIÓN CON LA REALIDAD,
SON AUTÓNOMAS COMO TODA OBRA DE ARTE.

En lo que concierne a la técnica misma y al arreglo del conjunto de estas actividades, lo esencial es desarrollar "EL ESPÍRITU DE EQUIPO", formar lazos invisibles entre los actores hasta que haya una regulación casi telepática de los diversos elementos.

Esta interdependencia interior posibilita y determina el hecho de que si el actor, a consecuencia de una imperiosa decisión interior, interviene en un momento dado, es porque la parte que debe representar exige manifestarse antes de ceder su lugar a la de otro actor. Las posibilidades son infinitas.

Una "programación" y una puesta en escena demasiado precisa son imposibles, o en realidad, incompatibles con la idea misma de esa ACTIVIDAD COMÚN.

173

LA CONDICIÓN DEL ACTOR

El hundimiento de la moral burguesa del siglo XIX, en el que sólo los talentos mayores obtenían —no sin trabajo— su derecho de ciudadanía, permite finalmente que el actor acceda a una posición social normal.

La revolución social de los años veinte hace de él un obrero de la cultura de vanguardia. Son los años en los que el constructivismo, al liberar el arte de los reles del idealismo, fascina al mundo por su doctrina de un arte concebido como factor de organización dinámica de la vida y la sociedad.

A medida que se desarrolla la civilización industrial y técnica, que el arte pierde en muchos países su posición de vanguardia y su dinamismo, el teatro se transforma cada vez más en una institución, y el actor, en consecuencia, se transforma en un funcionario afectado a ella. Los derechos que había obtenido se disgregan en contacto con una sociedad de consumo cuya existencia e ideas están fundadas sobre un pragmatismo radical, el culto a la eficacia en el sentido de automatismo hostil a toda intervención turbadora del arte.

La asimilación a esa sociedad lleva a la sordera artística, la indiferencia y el conformismo.

Esta decadencia está aun más acelerada por la extensión de los medios de información de masas: cine, radio, televisión.

En esta etapa final se reencuentran actitudes que siempre estuvieron próximas una de la otra, a saber, el conformismo moral, una absoluta indiferencia a la evolución de las formas, así como la esclerosis artística.

Cierta laicización y la demotratización del actor han contribuido a su emancipación histórica, pero paradójicamente lo volvieron mediocre.

La asimilación y la recuperación del artista y de su arte por la sociedad de consumo encuentran un ejemplo típico en el actor.

El actor-artista ha sido desarmado y domesticado. Su capacidad de resistencia, tan importante para él mismo como

174

para la función que tiene en la sociedad, ha sido quebrada, lo que lo lleva a obedecer a todas las conveniencias y a las leyes que rigen el bienestar en una sociedad de producción y consumo, y a perder su independencia que es lo único que le permite actuar sobre la comunidad al situarlo fuera de ella.

La reforma del teatro y del arte del comediante debe operarse en profundidad y tocar los fundamentos del oficio.

Durante un largo período de aislamiento social, la actitud y la condición del actor han llevado la profunda marca de rasgos naturalmente surgidos de lo más secreto de su psiquismo, que lo distinguen de la sociedad bien pensante y a su vez hacen nacer formas autónomas de acción escénica.

Esbozamos una imagen de este personaje:

— EL ACTOR

- retrato desnudo del hombre,
- expuesto a todo lo que llega,
- silueta elástica.
- El actor,
- en las ferias,
- exhibicionista desvergonzado,
- simulador que muestra lágrimas,
- risas,
- el funcionamiento
- de todos los órganos,
- las cumbres del pensamiento, del corazón y las pasiones,
- del vientre,
- del pene,
- con el cuerpo expuesto a todos los estimulantes,
- todos los peligros,
- y todas las sorpresas;
- ilusión,
- modelo artificial de su anatomía
- y de su mente,
- renunciando a la dignidad y el prestigio,

175

- atrayendo el desprecio y la burla,
- tan cerca de la basura como de la eternidad,
- rechazado por lo que es normal
- y normativo en una sociedad.
- Actor
- viviendo sólo
- en lo imaginario,
- llevado a un estado de insatisfacción crónica
- y de descontento ante todo,
- lo que realmente existe
- fuera del universo de la ficción,
- que lo lleva
- a una nostalgia perpetua
- que lo obliga
- a una vida nómada
- Actor de feria,
- errabundo eterno
- sin lugar en el mundo,
- buscando vanamente un puerto
- con todos sus bienes
- en el equipaje:
- sus esperanzas, sus ilusiones perdidas,
- lo que hace su riqueza
- y su carga,
- una ficción
- que defiende celosamente hasta el fin
- contra la intolerancia de un mundo indiferente.

El texto (el drama)
y su imperioso desarrollo
desembocan necesariamente en la formación,
desarrollo y acumulación de la ilusión.

De la ilusión dramática (trama de la intriga)
y literaria.

Por instinto necesito disolver esa ilusión que se propaga
como un parásito

para no perder contacto con el fondo que ella recubre

con esa realidad elemental y pre-textual,

con esa "preexistencia" escénica que es la materia prima de
la escena.

No considero al teatro como un terreno aislado y profesional. *LOS PROCESOS* que se cumplen en el arte actual, las revalorizaciones radicales que explotan, y destruyen, que provocan odio, anatemas e indignación, que parecen absurdas, que resultan ridiculizadas, humilladas, prohibidas, forman un CONJUNTO DE IDEAS Y DE HECHOS que renuevan sin cesar la conciencia de la condición humana. Hay que conocer esos procesos y percibir su complicado mecanismo. Además, hay que participar en ellos, crearlos y asumir sus riesgos. Sin ello no se crea nada esencial, sólo cosas convencionales y no comprometidas.

El teatro de hoy, penetrado de conformismo, ignora esos procesos por razones bien conocidas, bajo la máscara de la ciencia académica del teatro, que en relación con los procesos citados se hace cada vez más estrecha, escolástica, provinciana y ridícula.

Es únicamente para engañar a la opinión que el llamado teatro realiza de vez en cuando algunos frustrados escapes hacia una dirección prohibida y cambia las formas ditas en accesorios pretenciosos.

Pese a las opiniones de los oportunistas de todas clases, de los personajes establecidos, *la vanguardia es posible en teatro y va a existir*. El Teatro Cricot 2 no es un terreno de experiencias pictóricas transferidas al escenario. Es una tentativa de crear una esfera de comportamiento artístico libre y gratuito. En él, todas las líneas de separación convencionales han sido suprimidas.

No se trata de que el artista transforme la realidad cotidiana, simplemente la toma y la abraza.

Se transforma a sí mismo en ese proceso sin ejemplo, cambiando de condición y función, siendo al mismo tiempo y alternativamente *creador y víctima*.

Es así como todos los matices, como la expresión, la interpretación, la metáfora, etc., fueron devaluados sin más. En

mi espectáculo *La gallina de agua* evito construir demasiado. Introduzco los "objetos previos" y además, los personajes y los acontecimientos "listos" (formados de antemano, sin mi intervención). ¡Quiero que capten el objeto, que se apoderen de él, y no que lo muestren y lo reproduzcan! ¡Qué formidable diferencia! Son los acontecimientos y los hechos, pequeños e importantes, neutros y cotidianos, convencionales, aburridos, son ellos quienes crean la masa de la realidad. Los aparto del camino de la rutina cotidiana, les doy autonomía (en la vida eso se llama inutilidad), los privo de motivos y de consecuencias, los doy vuelta una y otra vez, y en esa acción repetida los impulso a llevar una vida independiente.

De modo que la pregunta "¿Esto ya es arte?" o "¿Esto no es todavía la vida?" ya no tiene importancia para mí.

El texto literario también es un "objeto previo", formado antes, fuera de la esfera de realidad del espectáculo y los espectadores. Es un "objeto encontrado", condensado al máximo, que tiene su propia ficción, su ilusión, su espacio psicofísico.

Está sometido a las mismas leyes que los otros acontecimientos y objetos del espectáculo.

Desde hace algunas decenas de años, el ambiente venerable que acompaña la creación de una obra de arte se ve sistemática y consecuentemente minado por *EL MOVIMIENTO, el AUTOMATISMO, EL AZAR, LO INFORME, LO EQUIVOCO DEL SUEÑO, LA DESTRUCCION, EL COLLAGE, etc.*

De ello resulta una *CRISIS de la FORMA*, es decir, de ese valor que exige que la obra de arte sea el efecto integral del esfuerzo del artista, que debe amasar la forma, imprimirle su sello, extraer su interioridad, estigmatizar, construir, etc.

Como todo esto ha ridiculizado un poco la participación exagerada del artista en la creación de su obra, facilitó una nueva revelación del objeto.

En ese largo viaje a través de la informe y balbuceante materia, rozando el vacío en los alrededores de cero, se llega al lado opuesto del objeto, donde ya no existe ninguna separación entre la realidad y el arte. Cuando el arte contemporáneo reencontró el objeto y comenzó a hacerlo girar como

... possédés par une passion de l'emballage
de leurs corps à l'aide de manteaux
de bâches, de housses qui les protègent
profondément du soleil, de la pluie
et du froid...

...ils ne se
séparent pas
de leurs bagages,
valises,
sacs à dos,
ni
de leur
contenu
mystérieux
et protégé.



una boia encendida y quemante que hubiera que sostener en la mano, en ese momento, las preguntas sobre cómo *expresarlo evocarlo, interpretarlo*, en esa situación excepcional, resultaron demasiado locuaces, pedantes, ridículas. ¡El objeto, sencillamente, ES, y eso es todo!

EL TEATRO "I"

EXPLICACIONES

...desde hace mucho (1957)

(*El Circo* de K. Mikulki, teatro Cricot 2)

El armario

En mi teatro
el armario ha desempeñado
una función importante.

Como en el circo
o en un juego surrealista,
el armario
era
el catalizador
de muchos asuntos humanos,
del destino humano,
de sus misterios.

La ridícula estrechez del espacio
en el interior del armario
privaba fácilmente
al actor
de su dignidad,
de su prestigio personal, de su voluntad,

Nota: El lector encontrará el guión escénico de Tadeusz Kantor para *La gallina de agua* en *Travail théâtral*, N° 6, París, invierno de 1972, Pág. 73-96.

lo transformaba en una masa general
de materia,
casi de vestidos.

Las bolsas

Los sacos eran
un objeto semejante
(puesta en escena de *En la pequeña finca*—
título del espectáculo: *El Armario*—
en Baden-Baden, 1964).

En la jerarquía de los objetos
las bolsas
pertenecen
a los objetos inferiores,
y como tales,
se transforman
o pueden transformarse
casi
en materia sin razón.

Teatro informal

... en mi puesta en escena
de la obra de S. I. Witkiewicz
En la pequeña finca,
también de 1961,
en Cracovia,
decidí emplear totalmente
el método
de "lo informal".

Utilicé medios escénicos
que respondían
a la noción
de "materia informe",
con todos sus adjetivos:
accidental
espontánea

violenta
ardiente
fluida
elemental
alucinatoria
espasmódica
obsesiva
excitante
loca
relajada
exagerada
inesperada

Puesta en escena en Bled

La puesta en escena de Bled,
1967,
encerraba
en su sustancia "informal",
algunos elementos de mi puesta
cracoviense de 1961.

Entre tanto habían llegado las experiencias
de la época del "teatro cero" en 1963,
y finalmente del teatro "de happening".

Ilusión

Pese a todas las
maniobras
radicales,
la ilusión sin embargo
apareció al fin,
realidad ilusoria, ficticia,
disposición "cerrada",
"vuelta de frente"
al espectador.

que condicionaba
el momento de la "imposibilidad".

Partiendo de esta
ilusión formada,
ciertas situaciones excéntricas
alcanzaban
lo imposible.

Un ejemplo de ello
es la ejecución de una escena
en el macizo de los Alpes,
en altas montañas salvajes,
sobre un glaciar.

Las montañas, en sí, no constituyen
una realidad imposible.

Los alpinistas las alcanzan fácilmente.

Esta ilusión
formada previamente,
con su acción, su curso de los acontecimientos,
sus personajes,
la he empleado de manera totalmente libre,
eran fragmentos,
y aun más,
guiñapos,
uno sentía que
perteneían a
un pasado
y encerraban posibilidades para el futuro.

En todo este juego,
en el que la sucesión de la actividad teatral
se ignoraba,
la peligrosa elección
de esa realidad "imposible",
o de la situación de la vida,
así como la realización
y las consecuencias
se transformaron
en una aventura extraordinaria
y arriesgada.

Significación de la nueva composición

Para los participantes
y espectadores ocasionales,
la asombrosa significación
de esta
aventura
reposaba sobre
su encuentro con una composición
que
se cumplía en la realidad de la vida,
¡sin encontrar lugar en ella!
¡Es casi impensable!

Nuevo componente

En esta composición
desearía definir
todavía
un momento,
sin el cual
la composición sería
la ordinaria, trivial confrontación
de dos realidades,
la ilusoria
y la real.

El papel de este componente
es bastante misterioso,
y no le quitamos
ese valor.

Un armario
que cae desde dos mil metros
entre montañas salvajes,
un casino elegante
que se llena de heno,
un rebaño de ovejas que galopa
en un salón,

martiriza honestamente
a la gobernanta.

Apoyado contra una columna, el poeta
declama
sus malos versos;
a la puerta, bajo los tapices,
un apretado grupo
de montañeses rudos, farfullando.

De los dos lados,
por la puerta,
penetra un rebaño
de carneros y ovejas que se empujan.

Viejos señores importantes, vestidos a la antigua,
de negro y sombrero blando, -
duermen en el suelo, con un sueño profundo,
sobre sábanas y almohadas;
acostados a distancias iguales.

El dueño de casa no deja de martirizar a la gobernanta.

La difunta vuelca torrentes de pasta.

Llueve a cántaros,
y la lluvia inunda los divanes y candelabros,
los señores pasados de moda duermen,
los rudos montañeses, olvidados de todo,
farfullan,
las palabras,
los divanes,
los espejos,
las arañas,
las velas que arden,
los niños indefensos, embalsados,
el padre sádico es cada vez más cruel,
la madre difunta, en una descomposición total
de pasta,

el asustado rebaño de ovejas
que bufan horriblemente,
los señores viejos duermen tranquilamente,
el poeta, apoyado contra la columna, recita,
la lluvia cae...

3) CASINO

Todo es
de estilo monumental,
extremadamente pomposo,
estatuillas de mármol,
arañas gigantescas,
candelabros pesados y sólidos,
cortinas de púrpura,
luces,
crochiers de traje negro,
mesa verde,
ruleta dorada,
clientes,
señores de negro,
damas en traje de noche,
peinados,
perlas,
escotes,
oro,
brillantes,

todos reunidos alrededor de la mesa.

De pronto
un peón de granja, medio desvestido, descalzo,
irrumpe con furia en la sala
arrastrando enormes masas de heno,
tira,
empuja,
con ardor, llena la sala
de heno,
cada vez mayores cantidades de heno,
colosal masa de heno,
toda la sala se ahoga en el heno,
el peón, asiduamente,
amontona
sin cesar
nuevas gavillas de heno, interminables,
llena,

igual,
los clientes están sumergidos en su juego,
los croupiers cumplen sus actividades con precisión,
el peón salvaje hace entrar
una masa de gallinas,
las gallinas sueltas
cacarean,
vuelan por el aire,
se ahogan en el heno,
el peón persigue a las gallinas,
gritos del peón,
las gallinas vuelan como locas,
los clientes abandonan bruscamente la mesa,
abandonan la ruleta,
comienzan a perseguir a las gallinas,
persecución general,
los croupiers tratan de salvar la ruleta
de las gallinas que la asaltan
y de la furia general.

En una creciente euforia,
la persecución
toma proporciones
de psicosis
apocalíptica,
loca.

Agorados, los clientes
vuelven uno a uno
a su ruleta,
todo se calma
y vuelve al curso normal.

Nadie presta atención al hecho de que
Nibek (personaje de la obra)
empiece a torturar
a la gobernanta, sentada a su lado,
estrangularla,
maltratarla,
sádicamente,
con pasión oculta,

194

representa
un papel personal, vital.
En la otra punta de la mesa,
alguien
empieza de pronto a desvestirse
completamente;
sus vecinos se contaminan,
y hacen lo mismo,
automáticamente;
también las damas.

La representación continúa normalmente,
no interrumpida
por estos acontecimientos molestos.

El Poeta (personaje de la obra)
comienza a recitar
su poema,
el poema es cada vez más
sentimental
y malo,
el poeta

llama a todo el mundo a llorar,
todos lloran, lágrimas generales,
el poeta recita.

La difunta Madame Nibek
(personaje de la obra)
que hasta ese momento se entregaba
apasionadamente al juego
vuelca de pronto sobre sí
una masa de pasta,
que corre lentamente
sobre la mesa, la ruleta,
los divanes,
y la estatua de mármol.

Evidentemente,
todo
se hunde en el heno,
las gallinas ocupan la ruleta...

195

4) LAS MONTAÑAS

(Ejecución: 7-8-69, Bled).

Un armario cae
como del cielo
(helicóptero)
en el enorme macizo de los Alpes,
cerca de dos mil metros
de roca monstruosa, desnuda.

El armario vuela
al precipicio,
se rompe abajo,
contra el glaciar,
en un desierto total de rocas.

Sobre un cuadrado de terciopelo negro
reposan los restos del armario
y el cuerpo de la difunta Anastasia Nibek.

Sobre la nieve
hay un sillón biedermeier,
el poeta Pasiukowski está sentado en él,
con sombrero de paja
y traje liviano de Francia,
como en un cuadro de Manet.

Los niños-huérfanos están como siempre
embalados en bolsas blancas.

Sin cesar, la difunta
repite con todo detalle
la historia
de sus amantes,
de sus amores
y sus enfermedades,
estas últimas, sobre todo, la excitan
de modo irresistible:
todo alrededor, nieve
y hielo.

El poeta trata en vano
de encontrar sentido y continuidad

196

a su poema.

Los niños-huérfanos no comprenden nada
de todo eso.

Un grupo de esquiadores mira,
con indiferencia,
esa catástrofe
gratuita.

5) (...)

197

DE LO REAL A LO INVISIBLE

HISTORIA DE LA SILLA

Si escribo esta corta historia de la silla, que me ha servido, en ciertos momentos, para mis manipulaciones, no es para transmitir una documentación. Es más bien el análisis (*post factum*, naturalmente) del fenómeno que me interesa. Este fenómeno que surge espontáneamente y sin motivo, y su repetición en el tiempo, me dan la sensación de la continuidad y afirmación del *azar*, de su continuación, lo que no es pequeña paradoja.

Desde la introducción, hay que subrayar que la silla no era un modelo. Era el objeto de mis manipulaciones. No era tampoco un accesorio. Puesto que la privé de su utilidad. Ese trámite siempre es difícil y exige una decisión que no se deje arar por nada. Es un acto desinteresado, y por ende peligroso y arriesgado, absurdo en relación con la vida. Es simplemente un acto artístico.

Para empezar esta historia de la silla, debo volver a 1945. En ese momento monto el espectáculo *El regreso de Ulises*. Mis observaciones de esa época llegan a las notas siguientes: Título: "Exterioridad o realismo exterior" — "tratamiento agudo de la superficie de los fenómenos, superficie que no se desprecia, sino al contrario: uno se detiene en ella, y únicamente en ella, sin pretender interpretaciones y comenta-

rios internos superiores. Será una observación del exterior, un realismo casi cínico, que esquiva todo análisis y explicación, un nuevo realismo, que yo llamaría "exterior".

"Ulises está sentado en medio del escenario, en una silla alta. La realidad del fenómeno (más tarde, no estaba sentado en una silla sino en un cañón) era el hecho de estar sentado, el estado físico con su propia expresión".

"El hecho mismo de estar sentado —me preguntaba yo en esta nota— su precisión, su acentuación, la importancia que se le otorga, ¿no es un valor real, verdadero, por ser exterior?"

La situación de sentado fue aislada, privada de sus lazos y motivaciones cotidianas, pero conservó e incluso acentuó su significación.

Esta actividad formal se repitió, no sin razón, algunos años más tarde —creo que en 1965— cuando organicé el happening "Cricotaje".

La situación axial en ese happening era el personaje sentado. Para que ese hecho de estar sentado, ese estado físico, fuera notado, esa persona se levantaba regularmente y con cierta "intención", a veces con indiferencia, a veces con desesperación, en diversos estados físicos, pronunciaba la frase: "Estoy sentado".

Era el acto de estar sentado en estado puro, no motivado, que se inflaba, se agrandaba, se reproducía y vivía como un parásito, desinteresado y espléndido.

Por lo demás, la silla había vuelto antes, en 1963, fue en el Teatro Cricot, en la obra de Witkiewicz *El loco y la monja*. Para mí se trataba de crear un aparato de dimensiones bastante grandes que nivelaría la acción, aniquilaría todas las actividades humanas razonables e intelectuales, funcionaría de manera implacable, idiota, estúpida, arbitraria.

Naturalmente, no podía ser un aparato importante, serio; tenía que buscar un objeto, un elemento que, en ese aparato, se repitiera varias veces o incluso cientos de veces, que estuviera completamente desprovisto de significación, que fuera un objeto de categoría inferior. Y entonces llegó —como del

pasado— la silla. La silla, que efectivamente es un objeto de categoría inferior y de utilidad general. Con esta silla, o más bien, esas sillas (había centenares atadas con alambre), construí la máquina "aniquiladora"; de ella hablo en el Manifiesto del teatro cero.

Todas las manipulaciones artísticas con un objeto tienen sus finalidades metaestéticas, diría incluso "metafísicas".

Esta esfera me fascina desde hace mucho. En estas actividades, parecidas a rituales de magia, el objeto, familiar y "domesticado" por la utilidad de la vida, descubre de pronto su existencia independiente, "extraña". Los objetos más utilitarios, los de categoría "inferior", se prestan a esto.

En la jerarquía de los objetos, la silla se encuentra muy abajo. Se la desdén. Su parentela, que se calla púdicamente, es lo último que pudiera asumir funciones de responsabilidad. El gesto que le da otro sentido es casi un gesto de samaritano.

En 1968, me encontré en Yugoslavia, en la localidad de Vela Luka, donde los yugoslavos habían organizado un encuentro entre artistas del Este y el Oeste. De Francia habían venido Cornille, Messagier y los críticos Boudaille, Jean-Clarence Lambert; Italia estaba representada por Achille Perilli; había muchos checos y algunos polacos y húngaros. Los organizadores habían previsto una realización colectiva de mosaicos, que más tarde debían ser reunidos en un monumento común. Como la técnica y el monumento mismo me despertaban ciertas dudas, nació la idea bastante perversa de utilizar el mosaico como "embalaje" (en esa época yo hacía numerosos "embalajes" de diversos tipos), el embalaje de mosaico de un objeto cualquiera. Pronto encontré el objeto: una silla. Una silla plegadiza, además, que, al no tener ninguna relación razonable con el mosaico, podía fácilmente desmascarar y desacreditar esa técnica, actualmente anacrónica y pretenciosa. Achille Perilli "apoyó" la silla y de esa época data nuestra amistad.

Los otros pintores pensaban en la silla más bien con desdén. Por eso, me dirigí a los organizadores con más insisten-

cia aun, para que la silla fuera colocada frente al monumento. Evidentemente, mi pedido no fue satisfecho; con no menor evidencia, los organizadores llegaron más tarde a otra conclusión, puesto que la silla se encontró después en un museo yugoslavo.

1970. La ciudad de Wrocław organiza un gran Simposio, "Wrocław 70". Parece ser una manifestación concebida a gran escala, que anuncia la realización sucesiva de los proyectos de los artistas invitados en los planes de urbanismo. La gran mayoría de los participantes esperaba que Wrocław se transformaría en un nuevo terreno de expansión de la "escultura espacial" en materiales durables. La opinión de los artistas y críticos relacionados con la galería Foksal, que cuestionaron las esculturas "espaciales", su razón de ser en la fase actual del desarrollo y la noción extremadamente académica de obra de arte en material durable, provocó una tempestad de protestas. La atmósfera era tensa y estaba llena de presagios indistintos. Pese a su gran seguridad, los pronósticos de los defensores de las obras en materiales durables eran poco claros y escondían muchas sorpresas.

Mi proyecto en Wrocław era una especie de monumento. Era una silla plegadiza, de hormigón, de dimensiones colosales y una altura de alrededor de 14 metros. La misma silla del Teatro Griot en 1963, en la obra de Witkiewicz, como más tarde en Vela Luka, en Yugoslavia. Esta silla debía ser colosal, debía ser una especie de monumento; al mismo tiempo, no debía dar la impresión de un monumento; debía estar asentada no en medio de la plaza, sino en alguna parte a un costado, y en todo caso en medio de la circulación, para producir la impresión de algo abandonado.

Una silla desprovista de valores y percepciones estéticas, cuyos valores no residen en su existencia material sino en lo que sucede en razón de su existencia, absurda en toda la realidad desnuda que la rodea.

Poco después, la ola de fuego, entusiasmo y promesas comenzó a bajar rápidamente.

Todavía algunas veces me aseguraron que la silla vería la

luz.

Sin embargo, bajo la influencia de esta silla, comencé a escribir.

Era el deseo de concretar para mí el nuevo papel de la obra de arte *sin expresión y sin percepción*.

Ya hacía mucho que la expresión de la OBRA QUE SURGE DE SUS VALORES MATERIALES HABÍA PERDIDO SU SIGNIFICACIÓN Y SU FASCINACIÓN.

Estas dudas y estas observaciones, resultado de mi propia práctica, tomaron su forma definitiva en mi "Manifiesto 1970".

Después de haberlo escrito, llegué a la conclusión de que el destino material ulterior de la silla y su realización dejarían de interesarme. Me inclinaba incluso a pensar que el manifiesto mismo, su contenido teórico, era capaz de reemplazar a esta silla y a muchos otros monumentos "imposibles" cuyos proyectos proseguía.

Como no me daba cuenta todavía de que el destino de la realización de la silla estaba decidido, envié un telegrama a la galería Foksal, donde pedía que la expusieran en la exposición colectiva del grupo Foksal. El texto del telegrama era el siguiente:

Galería Foksal

"Continuar

por todos los medios posibles,

los intentos de realización de la silla,

y

asegurar las etapas sucesivas

del fiasco!"

El fiasco se transformaba en una afirmación.

Sin embargo, la silla fue construida... en Oslo.

El 8.10.1971, se realizó el montaje de la silla. El hombre que tomó esta responsabilidad y que se decidió a ello era el director del gran museo de Oslo-Sonja Henje Nils Onstad

Kunstcentret, el señor Olle Henri Moe.

La silla se encontraba cerca del museo, sobre una colina a pico sobre un fiordo, muy cerca de una gran autopista noruega.

La historia de la silla continúa en la galería Foksal el 9 de noviembre de 1971. Se podría decir que era la historia metamaterial de la silla. Una silla gigante —sólo un fragmento pudo hallar lugar en la galería— encuentra su continuación no material en los locales vecinos. Para introducir en la esfera de los sentidos esa "prolongación" no material del objeto no bastaba con construir una "instalación" auxiliar, material, que por su absoluta indiferencia y por su "no realidad" transportara la percepción al ámbito mental.

Se necesitaba algo más: una transgresión a las normas de la realidad cotidiana.

Por eso, esta empresa tenía aun una "vía lateral" y un sentido de segundo plano, que se define en el título "Asalto".

Esos locales vecinos, al lado y en el piso, eran locales de oficinas.

Fotos "topográficas", colocadas en la galería, mostraban sus partes, donde pasaban prolongaciones invisibles de la silla.

La información siguiente era igualmente importante:

"Más allá del *vernissage*, durante el 'asalto', la galería no entrega autorizaciones para visitar los locales vecinos, y deja estas visitas a cuenta y riesgo de la decisión personal del espectador."

Para justificar, desde el punto de vista artístico, este procedimiento poco limpio, escribí la explicación siguiente:

"Existe cierto lugar y ciertas circunstancias en las que nuestra imaginación, considerando que no está sometida a las reglas físicas, deja de funcionar. Es un caso muy común, y por esa misma razón no se nota en absoluto. Esa frontera es simplemente un muro, lugar donde termina nuestro espacio vital y comienza otro espacio, extraño, exterior, tan inaccesible, que rara vez nos permitimos imaginar lo que sucede detrás

del muro. Aquí, la imaginación sufre una derrota inesperada. Vencida, se debilita, se vuelve flácida, se hunde, se descompone, paralizada por los derechos sacrosantos y la inviolabilidad del lugar, guardado por decretos draconianos y costumbres. Sin embargo, si existe un solo caso de su impotencia, comenzamos a sospechar de ella. Evidentemente, no propugno la intrusión, el asalto, la anarquía. Sólo señalo un caso, completamente desapercibido, y sin embargo general, de frenado automático, inaudito, casi epidémico, de la imaginación,

Y este es el texto final, que da una definición:

Asalto

...
Tratemos de aniquilar la ilusión del objeto, sus encantos materiales y su aparente aptitud para simularse a la vida; hagámoslo extraño, una trampa, una falsedad, privémoslo del pasado y la anécdota que lo animan, de nuestra participación — y finalmente, de su existencia física.

Tratemos luego de crearle una "prolongación" material, de transformar su huella en la memoria, en un objeto de *semación* real — la memoria en donde se hace un "clisé" inmaterial, un concepto, una definición, donde no servirá para nada el hábito de representación,

donde la mirada se desliza
con cierta dificultad,
sin encontrar ningún
apoyo.

Esto exige otro comportamiento,
de cierto modo es necesario,
"contornearlo",
ejercer ciertas
manipulaciones,
ciertas falsificaciones de la información
por medio de un acto negativo,
por los contrarios...

¡Si queremos retener
"eso" todavía
en el campo
del espacio,
el tiempo
y
el ojo!

PRECIO DE LA EXISTENCIA

La obra de arte siempre ha sido ilegítima.
Su existencia gratuita siempre ha turbado los espíritus.
Pero muy pronto se trató de sacar partido de ella. ¡Se plantearon exigencias!

¡Se las pagó! Aquí abajo y... en la eternidad.
Se pidieron pruebas indiscutibles de utilidad y sumisión.

La defensa empleó toda una ingeniosa construcción
de explicaciones
de justificaciones
de teorías
de dogmas
solicitando

LA APROBACIÓN

El aparato desmesuradamente inflado de ese tribunal ejecutaba sus interpretaciones irrevocables y sus juicios en nombre de las razones supremas y las instancias superiores.

El alegato fue montado por los sabios, la Historia y los mismos acusados.

El alegato afirma:

¡LA OBRA DE ARTE ES UTIL!

¡Fue lo esencial! Citar todos los hechos y todas las pruebas hubiera terminado por ser absurdo, tan larga era la lista.

En efecto, la obra de arte sirvió durante milenios, y sirvió tan bien y a tantos fines que esa servidumbre pareció inherente a su naturaleza.

¡LA OBRA DE ARTE DA TESTIMONIO!

En efecto, dio testimonio:

de la época,
del cielo y de la tierra,
de las costumbres,
de las guerras,
de la vanidad,

a veces de la verdad.
Luego se recurrió a los argumentos científicos.
OBRA DE ARTE = CONOCIMIENTO DE LO REAL
¡Y en efecto
lo aprehendía
lo escrutaba
en sus virtualidades
ópticas, físicas y espaciales,
lo reproducía
en el Yo
en el sueño
las Alucinaciones
y la ensoñación!
LA OBRA DE ARTE EN TANTO QUE MODELO
IDEAL DE LA LEY -
DE LA CONSTRUCCIÓN
LA FUNCIONALIDAD
LA ECONOMÍA
Y LA TÉCNICA

Y en efecto no se puede negar su contribución nada despreciable a la edificación de nuestro "brave new world".

Y este es
el último estado de la defensa "victoriosa".

**¡LA OBRA DE ARTE SE HA TRANSFORMADO
EN OBJETO DE CONSUMO!**

La única compensación residía en el hecho de que esta interminable teoría de decretos de la historia que se decían irrevocables, de valores trucados y autoridades aplastantes, se revelaba totalmente impotente y grotesca en el momento, único e íntimo entre todos, en que se producía el acto CREADOR.

Desgraciadamente, los artistas fueron los únicos que se dieron cuenta de ello.

ATENCIÓN

Por falta de tiempo y lugar, dejamos de lado la cuestión de saber cuántos esfuerzos hicieron los artistas para liberarse de esa servidumbre pretendidamente natural, cuántos esfuer-

zos siempre vanos... y cuál fue el papel que, en ese gigantesco camuflaje de la verdad sobre el acto creador, representaron las diversas ideologías, y más recientemente el mecanismo colosal del mercado, así como

LA SANTA INFORMACIÓN

que todo lo devora y todo lo expulsa en una orgía pantagruélica.

CONSUMO

El proceso caricaturesco de un consumo desvergonzado de obras de arte, ese canibalismo espiritual practicado en privado y en público con creciente apetito desde hace cierto tiempo provocaba en CAMBIO

UNA BURLA CÍNICA Y ACERBA,

ESCÁNDALOS pérdidas

que ignoraban todas las reglas del sedicente buen gusto, lo que tuvo un efecto fulminante sobre ese

ÓRGANO

DE DIGESTIÓN desmesuradamente desarrollado!

Así terminaba esta batalla absurda.

EL MECANISMO DEL MERCADO, una vez puesto

en marcha funciona automáticamente

y exhibe a pleno día EL CONSUMO insolente que se

manifiesta por absurdos y lamentables REFLEJOS

DEL SENTIDO DEL GUSTO

desencadenado en el pasado.

LA ÚNICA SOLUCIÓN

Es perturbador ver que, entre las innumerables

ACTIVIDADES

ORIENTADAS HACIA UN FIN

bien ancladas en la vida,

que prosperan maravillosamente,

actividades de utilidad pública,

legalizadas en vista de las NECESIDADES:

BIOLÓGICA

DE CONSERVACIÓN DE

LA ESPECIE

/DE SU DESTRUCCIÓN

también!

DEL GOBIERNO,
EL PROGRESO, EL CONTROL,

actividades Supremas, Únicas, Herméticas, Inaccesibles, y las de todos los días, terrenales, sublimes y despreciables, insensatas y criminales, actividades fundadas sobre el derecho y la necesidad y otras que ocultan lo arbitrario, lo absurdo, la locura — es perturbador, digo, ver que en ese registro de pesadilla no hay lugar para una sola

¡ACTIVIDAD TOTALMENTE GRATUITA!

Lo propio de las actividades humanas sancionadas por la comunidad es su finalidad.

Pero tengamos el valor de decir abiertamente y de una vez por todas:

LA FINALIDAD NO ES INHERENTE
AL ACTO CREADOR Y A LA OBRA DE ARTE

Contra esta evidencia se trató de crear apariencias que mantuvieran la ilusión de finalidad, ya que esta era el único argumento invocado siempre con miras a un alegato compuesto para justificar la existencia de la creación artística y con miras a una apelación para reconocer su derecho de ciudadanía.

La utilización paradójica del argumento de finalidad allí donde la AUSENCIA de ésta era esencial para el fenómeno de la creación no dejó de acarrear consecuencias.

El derecho de ciudadanía conquistado no sin trabajo por la creación y la obra de arte, se muestra sin embargo puramente convencional,

ilusorio,

susceptible de ser suspendido de un momento a otro,
concedido por piedad
por esnobismo

¡y en suma, pagado muy caro!

Sería ingenuo reclamar LA IGUALDAD y encerrarse en la óptica utópica de una COEXISTENCIA IDEAL.

La idea de creación y de obra de arte como ACTIVIDAD GRATUITA, LEGÍTIMA Y SANCIONADA parece igual-

mente difícil de admitir.

¡Es por medio de una ESPONTANEIDAD ABSOLUTA Y GRATUITA COMO EL ACTO CREADOR Y LA OBRA DE ARTE LOGRARÁN EMANCIPARSE REALMENTE!

Abandonemos las explicaciones y las justificaciones de finalidades diversas de la obra de arte, ya que la finalidad ¡NO EXISTE!

¡Mostremos LA INUTILIDAD DESNUDA
de la actividad creadora!

Sin chocar
ni provocar
ni atacar
sin actuar

ya que todo eso podría servir de argumento a la defensa.

En consecuencia abandonamos como corresponde las posiciones románticas de paria, de mártir y de héroe, expuestos al riesgo artístico y al desconocimiento, ya que todo eso está relacionado con la protesta.

¡NO PROTESTAMOS!
EN EL CORAZÓN DE LA "FALTA"

El arte y su existencia forman parte de la REALIDAD TOTAL.

Todas las tentativas tendientes a separar el arte de esta realidad, o bien a incorporarlo a ella,

— las primeras, que intentan emanciparlo de la empresa de la vida y asegurarle la autonomía, — las segundas que intentan subyugarlo —

fueron dictadas por la defensa que necesitaba justificativos e hicieron que el arte corriera grandes riesgos.

Independientemente de sus nobles intenciones, estas tentativas sacaron a la luz, aislaron y purificaron ese elemento misterioso de la obra de arte:

LOS VALORES DE FORMA
DE ESTÉTICA
DE COMPROMISO

Los resultados no se hicieron esperar.
Todos esos valores están destinados a ser

RECIBIDOS

Por su naturaleza están condenados a la recepción. Así, la obra de arte está orientada hacia el destinatario.

Tratemos de ir hasta el fin de esta idea que se niega a toda tentativa de definirla definitivamente, como si supiera que eso terminaría por aniquilarla.

¡Toda RECEPCIÓN forma parte de las actividades de la vida!

La recepción de la obra de arte, incluso una recepción purificada, en último análisis, sobre todo en la época de una participación creciente de las masas, se inserta en la noción general de recepción, emparentada con la de mereado/con todas sus consecuencias, que exigen funcionamiento y finalidad.

Por eso, la obra de arte debió "servir" sin cesar, o al menos constituir la "plusvalía" de autonomía equívoca y dudosa.

¡Por eso, al término de ese inmenso proceso, la recepción se transformó casi en

UN CONSUMO BIOLÓGICO
y la actividad creadora en
UNA FABRICACIÓN!
UNA OBRA SIN FORMA, SIN VALORES
ESTÉTICOS
SIN VALORES DE COMPROMISO,
SIN PERCEPCIÓN,
IMPOSIBLE!

dicho de otro modo ¡POSIBLE SÓLO POR LA ACTIVIDAD CREADORA!

Obra
que
no exhala nada
no expresa nada
no actúa
no comunica nada
no es un testimonio
ni una reproducción
no se refiere
a la realidad

al espectador

ni al autor

que es impermeable a la penetración exterior, que opone su opacidad a todo intento de interpretación

vuelta hacia NINGUNA PARTE, hacia lo DESCONOCIDO que no es más que VACÍO

un "AGUJERO" en la realidad,

sin destino

y sin lugar

que es como la vida

pasajera

fugitiva

evanescente

imposible de mirar y retener

que abandona el terreno sagrado que le han reservado sin buscar argumentos a favor de su utilidad

que

ES, simplemente

que

¡por el solo hecho de su AUTOEXISTENCIA PONE A TODA LA REALIDAD QUE LA RODEA EN SITUACIÓN

IRREAL!

¡"artística", se podría decir!

¡qué fascinación extraordinaria en esta inesperada

REVERSIBILIDAD!

Cracovia, 14 de abril de 1970

EL TEATRO IMPOSIBLE

Teatro autónomo

La definición —ya vieja y conocida desde hace algunas décadas— conserva el sabor perdido de las vanguardias pasadas; evoca las grandes esperanzas de nuestra juventud —el clima fascinante de radicalismo e inconformismo, la implacable destrucción de todas las plásticas, y todos los valores esclerosados.

El teatro, desde el comienzo de este siglo, privilegiaba esta consigna. Periódicamente la perdía de vista —por razones diversas, pequeñas y mezquinas, inexorables y amenazantes.

La idea del teatro autónomo: un teatro que sólo tiende a justificar el hecho mismo de su existencia, por oposición al teatro servidor de la literatura, que reproduce la vida y pierde irrevocablemente el instinto teatral, el sentimiento de libertad y la fuerza de su propia expresión.

Semejante teatro, al renunciar a las leyes de su propia existencia artística, se vio obligado a someterse a las condiciones, leyes y convenciones de la vida: se transformó en una institución —la creación reducida a ser sólo máquina de producir.

ALGUNAS VIEJAS FRASES

Me gustaría citar algunas definiciones que datan de períodos diferentes de mi trabajo en busca de un teatro autónomo.

Aun antes de que tenga lugar el encuentro con el texto, existe una vasta esfera de acción puramente escénica, independiente del texto —esfera cargada de infinitas virtualidades, fuente de ideas, acontecimientos y peripecias, que se distingue de la realidad del texto por sus particularidades no definidas y sus significaciones plurales.

...La realidad escénica no es la ilustración del texto. El texto dramático no representa más que una parte del proceso de la transformación total, que se efectúa ante los ojos del espectador...

...Mi realización del teatro autónomo no es ni la explicación del texto, ni la traducción de ese texto al lenguaje escénico, ni su interpretación o actualización. Fabrico esa realidad a partir de tal concurso de circunstancias, de tales tensiones/contradicciones, que no mantienen con el drama ninguna relación, ni lógica ni analógica, ni paralela ni opuesta; y que son aptas para hacer estallar el caparazón anecdótico del drama... (1963).

...El texto dramático, el curso del relato —la fábula— lleva ineluctablemente a la ilusión.

Siento la necesidad de disolver incesantemente esa ilusión creciente, parásita, monstruosa.

No perder contacto con el "fondo", con la realidad pre-textual, elemental, autónoma, la "preexistencia" escénica, esa *Urmaterie* del escenario... (1970).

DESDE MARCEL DUCHAMP

En la búsqueda de la autonomía del teatro, no es posible limitarse a actuar en el campo acotado y profesional; no se pueden atribuir etiquetas de pureza teatral a ciertos elementos y perseguir a otros en nombre de esa pureza. Ese tipo de "chauvinismo" y de intolerancia se transforma en doctrina y academicismo.

Hay que ir fuera del ámbito teatral, cumplir una ruptura —traicioner, en cierto modo.

Sólo se puede alcanzar la autonomía a través de relaciones

estrechas con la totalidad del arte, asumiendo el riesgo permanente que ello representa, con todos sus problemas, sus peligros, sus sorpresas.

La única reducción de las investigaciones artísticas a experiencias profesionales se pierde, en general, en automatismos ingenuos y simplificados.

Después del período en que el teatro era más o menos la reproducción de la literatura, se vuelve ineluctablemente al otro miembro de la alternativa: teatro del gesto, el rito, los signos. Ceremonial, celebración, prácticas mágicas bastante dudosas.

Todo esto no tiene nada que ver con el complejo conjunto de problemas que plantea el arte de hoy — arte que desde el tiempo de Dada y Marcel Duchamp abandonaba el lugar sagrado y seguro reservado por siglos a la "obra de arte" y desde la época del surrealismo intentaba apropiarse de la realidad "total".

TEATRO Y LITERATURA

En mis investigaciones de la autonomía del teatro, no elimino la realidad del texto.

No estoy en absoluto convencido de que al rechazar la expresión o la búsqueda de una nueva forma dramática que consiga salvar al teatro del marasmo se le asegure la autonomía.

Privar al teatro de su complejidad quiere decir, simplemente, esquivar las dificultades, huir ante ese imperativo esencial del arte: "unidad", eludir "la imposibilidad".

Reemplazar la expresión literaria por manipulaciones gestuales, animadas por pretendidos impulsos espirituales, no representa más que una solución puramente académica. Si el lenguaje se ha transformado en una máscara, hay que arrancar esa máscara. Eliminarlo o degradarlo significaría la ruptura con el intelecto.

Significaría igualmente la ruptura con el humor, la crítica, el riesgo, el peligro, nociones que implican obligatoriamente

la intervención del intelecto.

La realidad del texto forma —en relación con la vida— una condensación singular de hechos, acontecimientos y situaciones. Tiene su estructura y su ficción, que sólo son propias de esa realidad misma. Aporta múltiples perspectivas mentales al teatro.

Ahora bien, la intervención del collage y del "objeto pre-vio" hace que el elemento exterior que puede ser el lenguaje no ofrezca peligro para la autonomía de la obra teatral.

El teatro, como las otras artes, no debería temer la intervención de realidades extrateatrales.

El teatro, para evolucionar y ser vivo, debe salir de sí mismo —dejar de ser un teatro.

No es la literatura quien debe entrar en el terreno teatral, es el teatro quien debe asumir los riesgos —llegado el caso, aventurarse fuera de su propia esfera. Entrar en el terreno de la literatura.

EL TEXTO, OBJETIVO FINAL

Desde hace mucho, el problema que me preocupa es el del texto, o más bien, el de las relaciones entre el espectáculo, es decir, la realidad escénica, y la realidad del texto.

Nunca consideré al texto como materia literaria y estética. Más bien, la obra era para mí un conjunto de acontecimientos que realmente habían sucedido —que nunca consideré como una ficción.

A partir del momento en que comencé a trabajar sobre la realización, esta realidad pasaba aparecida en todas partes, en cada lugar, en todo momento, en circunstancias reales, entre los objetos y los hombres que me rodeaban.

La realidad del instante se unía a la ilusión de la realidad pasada.

En ciertos momentos, sucedía que esa ilusión (que yo no admitía, pero que sin embargo se creaba incesantemente) se transformaba en una realidad.

Yo tenía cierta fe ingenua: que ese "algo" había existido

realmente y tal vez se lo podría resucitar para que sucediera una vez más, "de veras", y porque me era absolutamente imposible admitir ese orden de los acontecimientos, irrevocable, cruel, fijado de una vez por todas: nació un comportamiento teatral que en aquella época —1943—, definí así:

...Paralelamente a la acción del texto, debe existir una "acción escénica".

La acción del texto es algo listo y cumplido.

En contacto con el escenario, comienza a tomar direcciones imprevisibles. Es por eso que nunca sé nada preciso sobre el epilogo...

... En un momento los actores saldrán al escenario.

Del drama literario sólo quedará una reminiscencia...

En mi comportamiento teatral, el principio de base (del cual tomaba conciencia cada vez más concretamente) era el esfuerzo emprendido con el objeto de crear nuevas relaciones con el texto. Ante todo, hubo que darse cuenta de que existen dos realidades y no una sola (ilusión del texto y realidad del escenario); luego, separarlas radicalmente.

La "acción", en el viejo teatro convencional, está ligada al encadenamiento de los hechos acumulados en el texto dramático. El elemento teatral "acción" sigue aún ese camino estrecho, con anteojeras en la cara y los oídos tapados. Los resultados son miserables. Sin embargo, bastaría con desviarse de ese camino para encontrar el torbellino de la acción escénica pura, el elemento teatral por excelencia. Esa desviación representa el riesgo más fascinante del teatro —su mayor aventura. Hay que proceder a desarmar el texto y los acontecimientos que lo duplican. Es sólo desde el punto de vista de la práctica de la vida cotidiana que la cosa parece imposible. En el ámbito del arte (en este caso preciso, en el teatro), se obtiene una realidad incoherente, susceptible de ser formada libremente.

El hecho de neutralizar los acontecimientos, de anularlos, de ponerlos en situación de "ingravedez", de hacer malabarismo con ellos, de crear otros, libres y pone en movimiento los elementos de la acción teatral (1963).

... ¿Es posible no representar? Estado en que el actor vuel-

ve a encontrar su "yo mismo", en que lucha contra la ilusión (del texto) que lo amenaza continuamente, en que crea su propia continuidad de acontecimientos y situaciones — que a veces se oponen a los acontecimientos de la ilusión literaria, y a veces están completamente aislados. Esto parece imposible... Y sin embargo, la posibilidad de franquear el umbral de ese imposible resulta fascinante.

Por una parte, la realidad del texto: por otra, el comediante y su comportamiento. Dos estructuras independientes; no existe ningún lazo entre ambas, y sin embargo ambas son indispensables para la creación de un hecho teatral.

El comportamiento del actor debería sólo "paralizar" la realidad del texto. Únicamente bajo esta condición, las dos realidades podrán "concretarse" (1965).

Yo concedo al texto de la obra mucha más importancia que los que pregonan la fidelidad al texto, lo analizan, lo consideran oficialmente como un punto de partida... y se quedan allí.

Considero que el texto (evidentemente, el texto "elegido", "encontrado") es el objetivo final — una "casa perdida" a la que se vuelve. La ruta que hay que recorrer — eso es la creación, la esfera libre del comportamiento teatral.

LA TENTACION DE TRAICIONAR

Es evidente que el factor visual desempeña una función preponderante en el teatro. Pero el problema es más complejo.

Durante el período constructivista y futurista, el teatro era el terreno privilegiado de las manifestaciones del arte. La "decoración teatral", al abandonar su función servil, "decorar", se transformó en el elemento dominante, funcional, organizador del espectáculo y expresión de su contenido. Además —y esto es lo más importante— se elevó a la categoría de obra de arte autónoma hasta asumir el riesgo y la responsabilidad del desarrollo de los movimientos artísticos radicales.

Desde ese fecundo período, pasaron varios años, durante los cuales, lentamente, la escenografía teatral degeneró otra vez, volviendo a ser una aplicación cómoda y superficial de las formas y procedimientos de estilo del arte plástico, a medida que éstos se transformaban, abandonando los riesgos y responsabilidades de una intervención directa y auténtica en el futuro del arte.

Este procedimiento vergonzoso no hacía más que facilitar la ilustración (digámoslo francamente) de la pretendida "puesta en escena"; no tiene nada en común con el compromiso hacia el conjunto de los problemas que actualmente plantea el arte.

Uno de los factores más importantes del arte teatral se hacía cada vez más formal, vacío, insignificante, arrastrando al teatro a una confusión cada vez más profunda.

Parece totalmente justificada la penetración del teatro en el ámbito de las artes plásticas, que desde años atrás eran el punto neurálgico del arte, sometidas a transformaciones violentas y a turbulencias que eran el testimonio —forzosamente contradictorio— de su vitalidad. Al ser pintor, tanto como hombre de teatro, nunca disocié estos dos campos de actividad.

Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar. Le mostraba el camino de la traición; lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar, para que se privara de su caparazón protector. Lo colocaba, desnudo y sin defensa (el arte vivo siempre está desarmado) en un espacio totalmente desconocido.

Y al mismo tiempo, ¿no era la oportunidad de que se hiciera independiente?

La ocasión era —sigue siéndolo— tanto más excepcional cuanto que, desde hacía años, la pintura abandonaba sucesivamente sus ámbitos sagrados, sus cuarteles profesionales, y partía al libre encuentro de las otras artes y de la vida.

Por el lado del teatro, eran los iniciadores y los charlatanes quienes más se beneficiaban con eso...

UNA NUEVA REALIDAD

La noción de libertad en el arte, definida y afirmada por primera vez en el surrealismo, en su programa de una realidad total e indivisible, es el principio mismo del arte nuevo.

La obra de arte, encerrada en su estructura, resultado de la creación, de la expresión interior, de la representación —única, aislada y finalmente institucionalizada— se transformó en el obstáculo principal, en la barrera que había que franquear.

Me gustaría detenerme brevemente en algunos momentos que constituyen puntos de referencia importantes en mi orientación teatral.

En 1968, participé en el simposio *Prinzip-Collage*, en Nuremberg... Un hecho característico: el teatro sólo estaba representado por artistas que pertenecían a otras disciplinas.

La gran sabiduría del método del collage es cuestionar el derecho exclusivo del creador a la formación de la obra; ya no es el único que forma, que deja su impronta, que expresa.

La admisión de la realidad extraña, no construida, preexistente, objetiviza el papel romántico del artista —demiurgo de la forma; vuelve a poner el centro de gravedad de los valores sensoriales y artesanales sobre los valores intelectuales y de la imaginación.

El arte comenzó a anexarse terrenos y objetivos que hasta entonces le estaban prohibidos.

En las obras realizadas en el teatro *Cricot 2* en 1955/57, el método del collage penetraba la totalidad de la materia escénica. Su principio era encastrar los segmentos del texto que contienen nociones precisas con situaciones y comportamientos completamente distintos, incluso contrarios, obtenidos de la realidad corriente, de la "masa de la vida": situación despojada de toda función ilustrativa o simbólica. Todo estaba fundado sobre la ruptura de las relaciones lógicas: hubo que superponer, "sumar", para crear una nueva realidad.

PALPITANTE MATERIA ESCENICA

Es entonces cuando el *azar* se transformó en el móvil esencial, el actor principal. Los surrealistas habían sido los primeros en dar su importancia a ese "bastardo" de la vida, los primeros en concederle valores artísticos. Gracias a él, poco después, el arte informal desencadenó una aventura de larga duración — la de la *materia*. Punto importante en el desarrollo del Teatro *Cricot 2*.

Extractos del programa del *Teatro informal* que datan de 1960:

Después de una serie de experiencias con miras a crear un nuevo método, el del "teatro informal", que penetra toda la estructura del espectáculo, Cricot 2 muestra una pieza de S. I. Witkiewicz: La pequeña finca...

Una materia liberada de las leyes de la construcción, inestable y fluida,

que escapa a todo dominio racional,

que se niega de todos los esfuerzos

por imponerle una forma sólida,

que destruye la forma

al no ser más que manifestación,

accesible únicamente a través

de las fuerzas de destrucción,

del capricho, el azar

y la acción rápida y violenta

—se ha transformado en país de la aventura para el arte y la conciencia humana...

Todo fue sometido a las leyes de la materia; lenguaje, pasiones, crueldad, espasmo, fiebre, agonía; movimientos; organismos vivos mezclados con la inercia de los objetos, total y universal, palpitante materia escénica.

LA POSIBILIDAD DE LO REAL

En esta visión a vuelo de pájaro, insuficiente, conviene detenerse en la importancia del *happening* y de las acciones

que resultan de él.

Abandonados sus prerrogativas y su lugar privilegiado, la obra de arte encontraba su lugar en el corazón de la vida corriente, conservando sin embargo sus facultades de *acción libre y gratuita*. Al instalarse en la "realidad previa", el *happening* se apropia de manera gratuita y específica de objetos y acciones "ya listos", "no estéticos" (los componentes más simples de la "masa de la vida"): Los "precipita" de su medio convencional y los priva de su utilidad y funciones prácticas; los aísla, los deja vivir una vida independiente y desarrollarse sin objetivo preciso.

Ese despojamiento radical de los objetos, los acontecimientos, las acciones y situaciones, de sus lazos convencionales y jerárquicos, de sus intenciones habituales, creó un método hasta entonces desconocido de *expresión de la realidad por la realidad misma* — no por su imitación.

Para el teatro era la imprevisible e improbable posibilidad de vencer la noción exagerada, insostenible, de presentación, imitación teatral — coquetería, melindres, simulación pretenciosa.

Era la posibilidad de lo *Real*.

A LA PLENA LUZ DE HOY

Hoy el arte intenta liberarse del circuito institucional en que se encontraba encerrado desde hace siglos; abandona sus panteones, galerías, museos, teatros — reservas de cultura seguras y aisladas.

Recuerdo una observación decisiva para el desarrollo del teatro *Cricot 2*:

Sólo en un lugar imprevisto y un momento inesperado puede suceder algo que estamos dispuestos a creer sin ninguna reserva.

A causa de "prácticas" insistentes, el teatro ha sido completamente neutralizado y se nos ha hecho indiferente; se transformó en el lugar menos apto para hacer vivir la realidad del drama:

...De pie frente a ese edificio de "inutilidad pública", lo miro — globo inflado, vacío y mudo, desde mi llegada se esfuerza por mostrarse útil. Simple espectador sentado en mi butaca siento una especie de incomodidad...

Esto data de 1942. Período del teatro clandestino.

¿Y puede alguien decirme si las cosas, luego, a la plena luz de hoy, han cambiado mucho?

EL TEATRO DE LA MUERTE

ENSAJO: EL TEATRO DE LA MUERTE

TADEUSZ KANTOR

1. Craig afirma: la marioneta tiene que volver, el actor vivo debe desaparecer. El hombre, creado por la naturaleza, es una injerencia extraña en la estructura abstracta de una obra de arte.

Según Gordon Craig, en algún lugar de las riberas del Ganges, dos mujeres irrumpieron en el templo de la Divina Marioneta, que conservaba celosamente el secreto del verdadero TEATRO. Estas dos mujeres estaban celosas de ese SER perfecto, a quien envidiaban su PAPEL, iluminar el espíritu de los hombres por medio del sentimiento sagrado de la existencia de Dios; le envidiaban su GLORIA. Se apropiaron de sus movimientos y sus gestos, de sus maravillosos vestidos, y por medio de una parodia mediocre, comenzaron a satisfacer los gustos vulgares de la plebe. Cuando por fin hicieron construir un templo a imagen del otro, el teatro moderno —ese que conocemos y que dura todavía— había nacido: la ruidosa Institución de inutilidad pública. Junto con ella, apareció el ACTOR. En apoyo de sus tesis, Craig invoca la opinión de Eleonora Duse: "Para salvar al teatro, hay que destruirlo; todos los comediantes tendrían que morirse de

peste... son ellos los que ponen obstáculos al arte..."

2. Teoría de Craig: el hombre-actor suplanta a la marioneta y toma su lugar, provocando así la decadencia del teatro. Hay algo imponente en la actitud de ese gran utópico cuando afirma: "Exijo muy seriamente el retorno del concepto de supermarioneta en el teatro... y en cuanto ésta reaparezca en él, la gente podrá volver a venerar la felicidad de la existencia y rendir un digno y alegre homenaje a la MUERTE".

De acuerdo con la estética SIMBOLISTA, Craig consideraba al hombre, sometido a pasiones diversas, a emociones incontrolables, y en consecuencia, al azar, como un elemento absolutamente extraño a la naturaleza homogénea y a la estructura de una obra de arte, como un elemento destructor del carácter fundamental de ésta: la cohesión. Craig —igual que los simbolistas, cuyo programa había alcanzado en sus tiempos un desarrollo notable— tenía tras él los fenómenos aislados pero extraordinarios que, en el siglo XIX, anunciaban una nueva época y un arte nuevo: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Hoffman, Edgar Allan Poe...

Cien años antes, y por razones idénticas a las de Craig, Kleist había exigido que el actor fuera reemplazado por una marioneta, ya que estimaba que el organismo humano, sometido a las leyes de la NATURALEZA, constituye una injerencia extraña en la ficción artística nacida de una construcción del intelecto. Los otros reproches de Kleist se referían a los límites de las posibilidades físicas del hombre y denunciaban además el papel nefasto del control permanente de la conciencia, incompatible con los conceptos de encantamiento y belleza.

3. De la mística romántica de los maniqués y creaciones artificiales del hombre del siglo XIX al racionalismo abstracto del XX. He aquí que en el camino que parecía seguro, el que tomó el hombre del siglo de las luces y del racionalismo, avanzan, saliendo de pronto de las tinieblas, cada vez más numerosos, los SOSIAS, los MANIQUÉS, los AUTÓMATAS, los HO-

MÚNCULOS — creaciones artificiales que son otras tantas injurias a las creaciones mismas de la NATURALEZA, y que llevan en sí toda la degradación, TODOS los sueños de la humanidad, la muerte, el horror y el terror. Asistimos a la aparición de la fe en las fuerzas misteriosas del MOVIMIENTO MECÁNICO, al nacimiento de una pasión maniaca por intentar un MECANISMO que supere en perfección e implacabilidad al tan vulnerable organismo humano. Y todo en un clima de satanismo, en el límite del curanderismo, de las prácticas ilegales, la magia, el crimen y la pesadilla. Es la CIENCIA FICCIÓN de la época, en la cual un cerebro humano demoníaco creaba al HOMBRE ARTIFICIAL. Esto significaba simultáneamente una súbita crisis de confianza con respecto a la NATURALEZA y a los campos de actividad de los hombres que le están íntimamente unidos.

Paradójicamente, de estas tentativas románticas y diabólicas al extremo de negar a la naturaleza su derecho a la creación, nace y se desarrolla el movimiento RACIONALISTA o incluso MATERIALISTA —siempre más independiente y peligrosamente alejado de la NATURALEZA— la corriente hacia un "MUNDO SIN OBJETO", hacia el CONSTRUCTIVISMO, el FUNCIONALISMO, el MAQUINISMO, la ABSTRACCIÓN, y finalmente el VISUALISMO PURISTA que reconoce simplemente la "presencia física" de una obra de arte. Esta arriesgada hipótesis, tendiente a establecer la poco gloriosa génesis del siglo del cientificismo y la técnica, sólo compromete a mi propia conciencia y no sirve más que para mi satisfacción personal.

4. El dadaísmo, al introducir la "realidad previa" (los elementos de la vida), destruye los conceptos de homogeneidad y coherencia de una obra de arte, postulados por el simbolismo, el Art nouveau y Craig. Pero volvamos a la marioneta de Craig. Su idea de reemplazar un actor vivo por un maniqué, una creación artificial y mecánica, en nombre de la conservación perfecta de la homogeneidad y la coherencia de la obra de arte, ya no está de moda actualmente. Experiencias ulteriores, que destruyeron

la homogeneidad de la estructura de una obra de arte al introducir en ella elementos EXTRAÑOS, por medio de collage y ensamblajes; la aceptación de la realidad "previa"; el reconocimiento pleno del papel del azar; la localización de la obra de arte en la estrecha frontera entre REALIDAD DE LA VIDA y FICCIÓN ARTÍSTICA — todo ello hizo que resultaran insignificantes los escrúpulos de principios de siglo, del período del simbolismo y del Art nouveau. La alternativa "arte autónomo de estructura cerebral o peligro de naturalismo" dejó de ser la única posible.

Si el teatro, en sus momentos de debilidad, sucumbía al organismo humano vivo y a sus leyes, es porque aceptaba, automática y lógicamente, esa forma de imitación de la vida que constituye su representación y su recreación.

Por el contrario, en los momentos en que el teatro era suficientemente fuerte e independiente como para poder liberarse de las compulsiones de la vida y el hombre producía equivalentes artificiales de la vida que, al plegarse a la abstracción del espacio y el tiempo, resultaban aún más vivos y más aptos para lograr la cohesión absoluta.

En nuestros días, esta alternativa en la elección ha perdido tanto su significación como su carácter exclusivo. Ya que se ha creado una nueva situación en el campo del arte y existen nuevos marcos de expresión.

La aparición del concepto de REALIDAD "PREVIA", arrancada al contexto de la existencia, ha hecho posible su ANEXIÓN, su INTEGRACIÓN en la obra de arte por medio de la DECISIÓN, el GESTO o el RITUAL. Y esto es actualmente más fascinante y poderosamente presente en el corazón de lo real que cualquier entidad abstracta o artificialmente elaborada, o que ese mundo surrealista de lo "MARAVILLOSO" de André Breton. Happenings, "acontecimientos" y "entornos" han rehabilitado impetuosamente regiones enteras de la REALIDAD hasta hoy despreciada, liberándola del peso de sus destinos pedestres. Ese DESFAJÉ de la realidad pragmática —esa "desestimación" fuera del sendero trillado de la práctica cotidiana— puso en movimiento la imaginación de los hombres mucho más profundamente que

la realidad surrealista del sueño onírico.

Esto es lo que finalmente hizo perder toda importancia a los temores de ver al hombre y su vida interfiriendo directamente en el plano del arte.

5. De la "realidad inmediata" del happening a la desmaterialización de los elementos de la obra de arte.

Sin embargo, como toda fascinación, al cabo de cierto tiempo, ésta se transformó en una CONVENCION para —universal, estúpida, vulgarmente instrumentada. Esas manipulaciones casi rituales de la realidad, relacionadas con la contestación del ESTADO ARTÍSTICO y el LUGAR ARTÍSTICO reservado al arte, poco a poco comenzaron a tomar un sentido y una significación diferentes. La PRESENCIA material, física, del objeto, y el TIEMPO PRESENTE en el que sólo pueden figurar la actividad y la acción, aparentemente alcanzaron sus límites y se transformaron en un obstáculo. SUPERARLOS significaba privar a esas relaciones de su IMPORTANCIA material y funcional, es decir, de su posible APREHENSIÓN.

(Dado que se trata aquí de un período muy reciente, todavía no acabado, fluido, las consideraciones que siguen se relacionan con mis propias actividades creadoras.)

El objeto (La silla, Oslo, 1970), se vaciaba, quedaba desprovisto de expresión, de encuadramientos, de puntos de referencia, de marcas de intercomunicación voluntaria, de su mensaje; éste estaba orientado a ninguna parte y se transformaba en un engaño. Situaciones y acciones permanecían encerradas en su propio CIRCUITO, ENIGMÁTICAS (El teatro imposible, 1973). En mi manifestación titulada Asalto tuvo lugar una INVASIÓN ilegítima hacia el terreno en que la realidad tangible encontraba sus prolongaciones INVISIBLES. De manera cada vez más distinta se precisa el papel del PENSAMIENTO, la MEMORIA y el TIEMPO.

6. Rechazo de la ortodoxia del conceptualismo y de la "vanguardia oficial de las masas".

Cada vez con más fuerza, se me impone la convicción de que el concepto de VIDA no puede reintroducirse en el arte más

que por la AUSENCIA DE VIDA en el sentido convencional (otra vez Craig y los simbolistas). Este proceso de DESMATERIALIZACIÓN se ha instalado en mis actividades creadoras, evitando sin embargo toda la panoplia ortodoxa de la lingüística y el conceptualismo. Es cierto que en parte esa elección estuvo influida por el gigantesco embotellamiento que sumergió esa vía que de ahora en más es oficial y que constituye, lamentablemente, el último ramal de la gran ruta DADAÍSTA cubierta con los carteles de sus eslógans: ARTE TOTAL, TODO ES ARTE, TODO EL MUNDO ES ARTISTA, EL ARTE ESTÁ EN SU CABEZA, etc.

No me gustan los embotellamientos. En 1973 escribí el esbozo de un nuevo manifiesto, que toma en consideración esta situación falsa. Este era el comienzo:

Desde Verdán, el Cabaret Voltaire y el Water-Closet de Marcel Duchamp, cuando el "hecho artístico" fue tapado por el tronar de la Gran Berta, la DECISIÓN siguió siendo la última posibilidad que le quedaba al hombre para intentar cualquier cosa que antes o ahora fuera inconcebible. Durante largo tiempo, fue el estimulante primero de la creación, una condición y una definición del arte. En estos últimos tiempos, millares de individuos mediocres, toman decisiones sin escrúpulos ni reticencias de ninguna especie. La decisión se ha transformado en un asunto trivial y convencional. Lo que era un camino peligroso es hoy una cómoda autopista —seguridad y señalización hipermejoradas. Guías, mapas, paneles indicadores, cartelitos, centros, complejos de arte— todo lo que garantiza una perfecta creación artística. Somos testigos de una LEVA EN MASA de comandos de artistas, de combatientes callejeros, de artistas de choque, artistas carteros, escritores, viajantes de comercio, salimbancuistas, encargados de oficinas y agencias. En esta autopista que a partir de ahora es oficial, el tráfico crece cada día y amenaza con ahogarnos bajo un torrente de borrones insignificantes y pretendidos efectos teatrales. Hay que abandonar lo más pronto posible, pero no es tan fácil. Y mucho menos porque —ciega y garantizada por el alto prestigio del INTELLECTO, que cubre igualmente a sabios y a tontos—

está en su apogeo la OMNIPRESENTE VANGUARDIA...

7. Por los caminos secundarios de la vanguardia oficial. Hacen su aparición los maniqués.

Mi definitivo rechazo a la aceptación de soluciones conceptualistas, aunque me parecían la única salida del camino que habíamos tomado, me indujo a tratar de circunscribir los acontecimientos mencionados que marcaron la última fase de mi actividad creadora, y a colocarlos sobre vías secundarias susceptibles de ofrecer más posibilidades de llevarme a lo DESCONOCIDO.

Más que ninguna otra situación ésta me infunde confianza. Todo período nuevo comienza siempre por tentativas sin grandes significaciones, que apenas se notan, como si se realizaran en sordina, y no tienen mucho en común con el camino trazado, tentativas privadas, íntimas, casi diría que poco confesables. En todo caso, poco claras. ¡Y difíciles! Esos son los momentos más fascinantes y cargados de sentido de la creación artística.

Y de pronto me interesé por la naturaleza de los maniqués. El maniqué de mi puesta de La gallina de agua de Witkacy (1967) y los maniqués de Los zapateros, del mismo Witkacy (1970) tenían un papel muy específico; constituían una especie de prolongación inmaterial, algo así como un ÓRGANO COMPLEMENTARIO del actor que era su "propietario". En cuanto a lo que utilicé en gran número en la puesta de Balladyna de Słowacki, constituyen los DOBLES de los personajes vivos, como si estuvieran dotados de una CONCIENCIA superior, lograda "después de la consumación de su propia vida". Esos maniqués estaban ya visiblemente marcados por el sello de LA MUERTE.

8. El maniqué como manifestación de la realidad más trivial, como procedimiento de trascendencia, como objeto vacío o engañifa, como mensaje de muerte, como modelo para el actor.

El maniqué que utilicé en el teatro Cricot 2 (La gallina de agua) fue, después de El peregrino eterno y los Em-

balajes humanos el siguiente de mis personajes que entró naturalmente en mi Colección como otro fenómeno en apoyo de esa convicción, anclada en mí desde mucho tiempo atrás, de que sólo la realidad más trivial, los objetos más modestos y desdeñados son capaces de revelar en una obra de arte su carácter específico de objeto.

Maniqués y figuras de cera siempre han existido, pero como mantenidos a distancia, en la periferia de la cultura admitida, en los tenderetes de los mercados, en las barracas dudosas de los ilusionistas, lejos de los espléndidos templos del arte, mirados como curiosidades despreciables, apenas buenos para el gusto del populacho. Por esa razón son ellos —mucho más que las académicas piezas de museo— quienes pueden, durante el breve momento de una mirada, levantar una punta del velo.

Los maniqués tienen también cierto relente de pecado —de transgresión delictuosa. La existencia de criaturas creadas a imagen del hombre, de manera casi sacrilega y clandestina, fruto de procedimientos heréticos, lleva la marca de ese lado oscuro, y sedicioso de la actividad humana, el tello del crimen y los estigmas de la muerte como fuente de conocimiento. La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino: eso es lo que provoca en nosotros ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo. Puesta en el índice y fascinación.

El acto de acusación ha agotado todos los argumentos. El primero que ofreció un flanco a los ataques fue el mecanismo de esa acción, considerado a la ligera como un fin en sí, y relegado desde entonces entre las formas mediocres de la creación artística, en la misma bota que la imitación, la ilusión engañosa destinada a embalar al espectador, como las trampas de los manipuladores de feria, la utilización de artificios ingeniosos que escapan a los conceptos de la estética, el uso fraudulento de las apariencias, las prácticas de charlatanismo. Y para completar, se agregaban al proceso las acusa-

ciones de una filosofía que desde Platón, y aún hoy, asigna al arte la finalidad de la revelación del Ser y de su espiritualidad más bien que el chapoteo en la concreción material del mundo, en esa estufa de las apariencias que representan el nivel más bajo de la existencia.

No pienso que un MANIQUÍ (o una FIGURITA DE CERA) pueda sustituir, como querían Kleist y Craig, al ACTOR VIVO. Sería fácil y por demás ingenuo. Me esfuerzo por determinar los motivos y el destino de esa entidad insólita que ha surgido inopinadamente en mis pensamientos y mis ideas. Su aparición concuerda con la convicción, cada vez más poderosa, de que la vida sólo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida y del recurso a la muerte, a través de las apariencias, la vacuidad, la ausencia de todo mensaje. En mi teatro, un maniquí debe transformarse en un MODELO que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos —un modelo para el ACTOR VIVO.

9. Mi Interpretación de la situación descrita por Craig. La aparición del actor vivo, momento revolucionario. El descubrimiento de la imagen del hombre.

Tomo mis consideraciones de las fuentes mismas del teatro; pero de hecho, ellas se aplican al conjunto del arte actual. Cabe pensar que la descripción, imaginada por Craig, de las circunstancias en las que apareció el actor y que lleva en sí un análisis terriblemente acusador, debía servir a su autor de punto de partida para sus ideas con respecto a la "SUPERMARIONETA". Aunque yo sea un admirador del soberbio desprecio profesado por Craig y de sus apasionadas diatribas —sobre todo cuando nos encontramos confrontados con la total decadencia del teatro contemporáneo— sin embargo, y aun adoptando la primera parte de su credo en la cual niega al teatro institucional toda razón de existir en el plano del arte, debo tomar distancia con respecto a las conocidas soluciones que ha ofrecido para el destino del actor. Ya que el momento en que un ACTOR apareció por primera vez ante un AUDITORIO (para emplear el vocabulario

actual), me parece, muy por el contrario, que es un momento revolucionario y de vanguardia. Incluso voy a tratar de componer una imagen opuesta, y hacerla "entrar en la historia", una imagen cuyos acontecimientos tendrían una significación inversa:

He aquí que, del círculo común de las costumbres y ritos religiosos, de las ceremonias y actividades lúdicas, ha salido ALGUIEN, alguien que acababa de tomar la temeraria decisión de separarse de la comunidad cultural. Sus móviles no eran ni el orgullo (como en Craig), ni el deseo de atraer sobre sí la atención de todos. Solución en exceso simplista. Lo veo más bien como un rebelde, un objetor, un herético, libre y trágico, por haber osado quedarse solo con su suerte y su destino. Y si agregamos "y con su PAPEL", tenemos delante al ACTOR. La rebelión tuvo lugar en el terreno del arte. Ese acontecimiento o más bien esa manifestación, probablemente produjo una gran turbación en los espíritus y provocó opiniones contradictorias. Es seguro que ese ACTO habrá sido juzgado como una traición hacia las tradiciones antiguas y las prácticas del culto. En él se habrá visto una manifestación de orgullo profano, de ateísmo, de peligrosas tendencias subversivas; se habrá gritado ante el escándalo, la amoralidad, la indocencia; el hombre habrá sido considerado un bufón de pacotilla, un comicastro, un exhibicionista, un depravado. El actor mismo, relegado fuera de la sociedad, se hizo no sólo de enemigos feroces, sino de admiradores fanáticos. Oprobio y gloria conjugadas.

Sería un formalismo ridículo y superficial querer explicar ese acto de RUPTURA a través del egotismo, el apetito de gloria o una inclinación innata hacia la exhibición. Tenía que tratarse de un contenido más considerable, de una COMUNICACIÓN de importancia capital. Tratemos de representarnos esa fascinante situación:

FRENTE a los que se habían quedado de este lado, se ha levantado un HOMBRE, EXACTAMENTE igual a cada uno de ellos y sin embargo (en virtud de alguna "operación" mixta y admirable) infinitamente LEJANO, terriblemente

EXTRAÑO como habitado por la muerte, cortado en dos por una BARRERA que no por ser invisible resultaba menos aterradora e inconcebible, una barrera tal que su verdadero sentido y horror no pueden sernos revelados más que por el SUEÑO.

Igual que a la luz segadora de un relámpago, vieron de pronto la IMAGEN DEL HOMBRE, cillona, trágicamente payasesca, como si lo vieran por PRIMERA VEZ, como si acabaran de verse a SÍ MISMOS. Fue con seguridad una conmoción que se podría calificar de metafísica.

Esa imagen era el HOMBRE saliendo de las tinieblas, siguiendo su marcha adelante, constituía un MANIFIESTO radiante de su nueva CONDICIÓN HUMANA, sólo HUMANA, con su RESPONSABILIDAD y su CONCIENCIA trágica, midiendo su DESTINO con una escala implacable y definitiva, la escala de su MUERTE.

Era de los espacios de la MUERTE desde donde se dirigía ese MANIFIESTO revelador que provocó en el público (usamos una palabra de boy) esa conmoción metafísica. Los medios y el arte de ese hombre, el ACTOR (para seguir empleando nuestro propio vocabulario) se relacionaban también con la MUERTE, con su belleza trágica y horrenda.

Debemos devolver a la relación ESPECTADOR/ACTOR su significación esencial. Debemos hacer renacer ese impacto original del instante en que un hombre (actor) apareció por primera vez frente a otros hombres (espectadores), exactamente igual a cada uno de ellos y sin embargo infinitamente extraño, más allá de esa barrera que no puede franquearse.

10. Recapitulación

Aunque puedan sospecharnos, incluso acusarnos de alimentar escrúpulos fuera de lugar expulsaremos nuestros prejuicios e innatos temores y, para poder definir mejor la imagen en interés de eventuales conclusiones plantaremos los jalones de esta frontera que se llama: LA CONDICIÓN DE LA MUERTE

porque constituye el punto de referencia más avanzado
ya no amenazado por ningún conformismo
sobre la **CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE**
... esa relación particular
a la vez desconcertante y atrayente
entre los vivos y los muertos
que antaño, cuando estaban vivos
no daban ningún lugar
a espectáculos inesperados
a divisiones inútiles, al desorden
Na eran diferentes
y no se daban aires
y en razón de ese rasgo aparentemente trivial
pero como se verá, muy importante,
eran simple, normal, respetuosamente
no perceptibles.
Y ahora, de repente,
del otro lado, frente a nosotros
despiertan sorpresa
como si los viéramos por primera vez
expuestos en un escaparate, en una ceremonia ambigua:
brotados y rechazados al mismo tiempo
irremediamente otros
e infinitamente extraños, y más aun:
desprovistos de algún modo de toda significación
sin que los tengamos en cuenta
sin la menor esperanza de ocupar un lugar
completo en las texturas de nuestra vida
que no son accesibles, familiares, inteligibles
más que para nosotros
pero que para ellos están desnuas de sentido
Si estamos de acuerdo en que el rasgo dominante
de los hombres vivos
es su actitud y su facilidad
para anudar entre ellos relaciones vitales múltiples
es sólo frente a los muertos
que surge en nosotros
la súbita y sorprendente toma de conciencia

250

de que esa característica esencial de los vivos
se hace posible
por su falta total de diferencias
por su trivialidad
por su identificación universal
que destruye implacablemente
toda ilusión diferente o contraria
por medio de su calidad común, aprobada
siempre vigente
su calidad de permanecer indiscernibles
Son sólo los muertos quienes se hacen
perceptibles (para los vivos)
y obtienen así, por ese precio, el más elevado
su propio status
su singularidad
su **SILUETA** resplandeciente
casi como en el circo.

251

LA CLASE MUERTA

Índice:

ILUSION
[Oraciones mudas] dedos.
SALIDA SUBITA
GRAN ENTRADA
DESFILE
Infancia muerta
regreso a los despojos
lección sobre "Salomón"
Las últimas ilusiones. Gran brindis.
lección nocturna.
paseos nocturnos del viejo-de-la-bicicleta-para-niño.
prostituta son ámbula
viejo-del-W.C.
mujer-en-una-ventana.
tumba dormida.
alucinaciones históricas
soldado-de-la-primera-guerra-mundial
DEBERES fonéticos.
HACER MUECAS
campana, freno.
entrada de la mujer de la limpieza.
Celador en pluscuamperfecto.
voz.
huida de la mujer de la limpieza.
máquina familiar.
nacimiento.
cuna mecánica.
gran limpieza de primavera.
ensayo de una muerte en el circo.
los acontecimientos importantes se pierden

252

en los sueños en curso,
lección sobre "Prometeo",
incidente con un TACÓN,
camellos,
declinación de DEDOS,
aparición de éxito,
asesino secreto en los baños,
explicaciones complicadas,
quejas escolares,
mujer-en-una-ventana,
EXCURSION DE PRIMAVERA

segunda parte

colusiones con el VACÍO,
entierro con gran pompa,
día de las ánimas más bien prolongado
orgia simultánea,
robinson colonial,
daguerrotipo histórico,
mujer-en-una-ventana,
ensayo de la última carrera.

tercera parte

canción de cuna,
diálogo mudo
arreglo de un cadáver,
acción extravagante de la-mujer-de-la-cuna,
comportamiento chocante del viejo-del-baño
el viejo aturdido de la bicicleta de niño
se va en su bicicleta saludando a todos,
desde entonces, seguirá
andando en bicicleta y saludando,
adulaciones repugnantes,

253

el viejo sordo
trae noticias asombrosas:
infinidad, limpieza de las orejas,
carrera injustificada del viejo sordo
que desde entonces seguirá corriendo sin fin y sin objeto,

dos cadáveres desnudos, víctimas del viejo-
de-los-baños,
le dan un ataque de apoplejía.
el viejo-de-los-baños cae muerto
en compañía de su camarada
difunto
y siguen cayendo y re-
levantándose eternamente, uno por vez.
el arreglo del cadáver continúa.
corte fúnebre del soldado de la primera
guerra mundial,
vacilación de la mujer-de-la-cura,
desde entonces repetirán alternativamente
sus gestos cada vez más vacíos e insensatos,
desaparición desapercibida de la muerte/
mujer de la limpieza
de la prostituta sonámbula;

Los viejos juegan a las cartas con las
participaciones de deceso,
seguirán jugando por toda la eternidad
un regreso escandaloso.
el celador entra a la eternidad con
su himno nacional austríaco.

el teatro de los autómatas continúa.

todos repiten los gestos interrumpidos que no
terminarán jamás, para siempre apresados por ellos,
la mujer-en-la-ventana sigue mirando fijamente.

UNA SALA DE CLASE

surgidas del trasfondo de nuestra memoria,
en alguna parte en un rincón apartado,
algunas hileras de pobres
BANCOS escolares de madera...
LIBROS secos que se deshacen en polvo...
en dos RINCONES el recuerdo
oculto de castigos recibidos hace mucho y
de figuras geométricas dibujadas con
tiza en el pizarrón...
el BAÑO de la escuela, donde se hace el aprendi-
zaje de las primeras libertades...
los ALUMNOS, viejos desvariantes al borde
de la tumba, y los ausentes... levantan
la mano en un gesto de todos conocido
y se quedan así inmóviles...
pidiendo algo,
un último algo...
salen... la clase se vacía...
y de pronto todos vuelven... co-
mienza entonces el último juego de la ilusión...
la gran entrada de los actores...
todos llevan niños pequeños co-
mo pequeños cadáveres...
algunos se balancean inertes, aferrados
en un movimiento desesperado, suspen-
didos, arrastrándose como si fueran el
remordimiento de conciencia, acurrucados
a los pies de los actores, como si se atra-
saran sobre esos especímenes metamorfo-
seados... criaturas humanas que exhiben
sin vergüenza los secretos de su pasado...
con las EXCRECIENCIAS de su propia
INFANCIA...

DRAMATIS PERSONAE DE LA "CLASE MUERTA"

Una MUJER DE LA LIMPIEZA —vieja pri-
mitiva— ejecuta sin cesar los gestos reales de su
función. Su futilidad en el proceso de
desintegración de la CLASE MUERTA su-
giere de manera deslumbradora, casi a la manera del
circo, la naturaleza transitoria de todas las cosas.

Estas funciones, las más bajas, se deslizan
de los objetos a las personas, ese arreglo de los
cuerpos revela las regiones más alejadas
de la MUJER DE LA LIMPIEZA — MUERTE
Su metamorfosis final en una horrible
patrona de burdel relaciona entre ellas las ideas
más alejadas en una re-
conciliación no comprometedora sino hu-
mana:

muerte — vengüenza — circo —
putrefacción — sexo — artificio — pacotilla —
degradación —

desintegración — pathos — absoluto...

La mujer de la limpieza lee "las últimas no-
vedades"... 1914...
la declaración de la primera GUERRA
MUNDIAL...
el asesinato del príncipe heredero de Austria en
Sarajevo... El celador canta el himno na-
cional austríaco "Oh, dios, ven en ayuda de nuestro
Emperador"...

(En la parte de Polonia ocupada por Aus-
tria el personaje de nuestro gracioso soberano
Habsburgo era un símbolo revestido en el encanto
de los descos de nuestras abuelas y una
burla hacia ese magnífico maniquí)
un CELADOR —persona de la "clase
más baja", inseparable de la clase de escuela, en
quien afluye toda la melancolía del tiempo
pretérito-perfecto, ya que estará sentado en su silla

para la eternidad— y sus regresos equívocos a la
vida son también una de las travesuras
de la clase, no hay que tomarlos en
serio...

una MUJER-EN-UNA-VENTANA. La ventana
es un objeto extraordinario que nos separa del
mundo "del otro lado", de lo "desconocido"...
de la Muerte...

La cara detrás de la ventana — desea abvo-
lutamente evocar algo, desea ver algo
a toda costa; en un sentimiento de angustia
absoluta la mujer mira todo lo que pasa al-
rededor de ella, y su comentario incessante
se hace cada vez más maligno y vene-
noso; se transforma en una Furia y sus
incitaciones líricas para la organización
de un picnic de primavera ter-
minan en un frenesí de temor y de
muerte.

EL VIEJO-DE-LOS-BANOS — está
sentado como antes en el retrete, en
ese lugar en que la soledad se codea con la libertad...
está sentado de manera indecente
a horcajadas y sumergido en cuentas
que nunca terminan (tal vez era
un pequeño comerciante en una pequeña ciudad)...
galvanizado de miedo y de dolor pro-
sigue sus disputas no claramente definidas
con Dios... sobre ese escandaloso monte
Sinaí...

EL-VIEJO-DE-LA-BICICLETA-DE-NIÑO
no quiere separarse de su pequeña
bicicleta, lamentable juguete de infancia
abollado... sin cesar realiza paseos
nocturnos en ella, pero el lugar se ha
achicado curiosamente hasta ser una clase de escuela,
da vueltas alrededor de los bancos... y no es él quien está
sentado en ese vehículo insólito, sino un

niño muerto con los brazos extendidos... todo esto sucede durante la LECCION NOCTURNA y en un SUEÑO...

UNA PROSTITUTA SONÁMBULA ha cometido notorios excesos mientras estaba todavía en la escuela... hacía como si fuese un maniquí en una vidriera, un maniquí licencioso, a menudo desnudo en público... no se sabe si sus sueños se realizaron más tarde... ahora, en este SUEÑO DE LA CLASE MUERTA, hace su truco indecente alrededor de los bancos con el gesto obsceno de mostrar los pechos...

UNA MUJER-DE-LA-CUNA-MECÁNICA
Unas "buenas travesuras" hechas en la escuela — incidentes lúgubres y penosamente "puestos al desnudo", "novatos", "lentos de granos" sobre los cuales se pasa en un silencio incómodo, pero reconocidos como las formas inferiores de desarrollo por los adultos — son verdaderamente la materia "primaria" y original de la vida. Su desinterés y su ineficacia para la vida los llevan cerca de las regiones del arte.

Contienen la nostalgia de los sueños y la extremidad de las últimas cosas. Sus ejecuciones vitales, "maduras", son una horrible degeneración sancionada.

LA MUJER-DE-LA-CUNA-MECÁNICA se transforma en objeto de una broma cruel de toda la clase; la persiguen y la atrapan y la ponen en una máquina especial que en el inventario figura bajo la rúbrica "MÁQUINA FAMILIAR".

Sus funciones no son ambiguas. Habría que hacer notar al pasar que en este teatro todas las funciones mentales y biológicas están en general "objetizadas" de manera escandalosa. Con este fin, se utilizan

258

diversas clases de "máquinas", generalmente más bien infantiles y primitivas, con escaso valor técnico pero con enormes poderes imaginarios.

LA "MÁQUINA FAMILIAR" se manipula a mano, y provoca la apertura y cierre mecánico de las piernas de la culpable. No hay duda de que es el ritual de la puesta en el mundo; la MUJER DE LA LIMPIEZA/MUERTE trae una CUNA MECÁNICA que se parece más bien a un pequeño ataúd. Consecuencia ya comprensible, la CUNA MECÁNICA (esta vez literalmente) acuna a dos balas de madera que hacen un ruido seco despiadado. Es la broma de la brutal MUJER DE LA LIMPIEZA... nacimiento y muerte — dos sistemas complementarios (Todos estos happenings están relacionados de manera oscura y enigmática con happenings extraídos de la piedad, cuyo papel ya ha sido discutido en la Introducción).

No es entonces sorprendente que la misma MUJER DE LA CUNA MECÁNICA — sometida a otras "ceremonias" extrañas, casi a un EMPALAMIENTO ritual y lapidación con sus detritus — cante una CANCIÓN DE CUNA que es un grito desesperado...

ADVERTENCIAS

Los personajes de la CLASE MUERTA son individuos ambiguos.
Como si estuvieran pegados y cosidos.

259

de piezas diversas y pedazos sobrantes de su infancia, de azares sufridos en sus vidas anteriores (no siempre respetables), de sus sueños y pasiones, no dejan de desintegrarse y transformarse en ese movimiento y ese elemento teatral, abriéndose implacablemente un camino hacia su forma final, que se enfría rápida e ineluctablemente y que debe contener toda su felicidad y todo su sufrimiento. TODA LA MEMORIA DE LA CLASE MUERTA.

Los últimos preparativos para el GRAN JUEGO con el VACÍO se hacen apresuradamente.

Como todo esto se desarrolla en un teatro, los actores de la CLASE MUERTA respetan lealmente las reglas del ritual en el teatro, asumen papeles en una obra, pero aparentemente no les dan mucha importancia, y por así decirlo actúan automáticamente, por costumbre; tenemos incluso la impresión de que se niegan ostensiblemente a apropiarse esos papeles como si sólo repitieran las frases y los gestos de otro, soltándolos con facilidad y sin escrúpulos; estas reglas se derrumban de vez en cuando como si estuvieran mal aprendidas; hay blancos y numerosos pasajes faltantes; debemos fiarnos de nuestra imaginación e intuición; tal vez no se representa ninguna obra; e incluso si se intenta una creación, ésta es de poca importancia frente al JUEGO que se está jugando en ese

260

TEATRO DE LA MUERTE!

Esta creación de ilusiones, esta improvisación negligente, esta chafalonía, este aspecto superficial, estas frases truncas, esas acciones fallidas que no son más que intenciones, toda esa mistificación, como si se representara verdaderamente una obra, esa "futilidad" son las únicas que pueden convencernos de que tenemos esa experiencia y ese sentido del GRAN VACÍO y de las fronteras extremas de la MUERTE.

La secuencia de la sesión de la Clase muerta, "colusiones con el vacío", contiene de manera no ambigua el núcleo teatral de ese Gran Juego.

Sería una broma bibliofílica injustificada tratar de encontrar esos fragmentos faltantes necesarios para un "conocimiento" completo del tema de la intriga de esta obra.

Sería el método más simple de destruir una esfera tan importante como el "SENTIMIENTO".

Es por eso que no es recomendable conocer el contenido de la obra de S. I. Witkiewicz, *Tumor cerebral*; es esta obra la que ha servido a los fines descritos más arriba.

261