

TADEUSZ KANTOR

**EL TEATRO DE
LA MUERTE**

Selección y presentación de Denis Bablet

Prólogo a la edición en español de Kive Staiff

Ediciones de la Flor



EL TEATRO INDEPENDIENTE (1942-1944)

Virruia
- no conou el teatro

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 insoportable.

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. ACCION

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.

Embota 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 está 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 bancos 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, no constituye el va-

lor esencial, el más verídico, 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 ULISÉS"

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, vuelvo de Troya", le creo, aunque no tenga más que un harapo 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 ILUSION 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 peripecias 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 esa 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 temer la monotonía y el automatismo de la representación, en tanto que oposición a la expresión y a la espontaneidad.

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 inhabitual 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 *cansancio*.

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.

de la forma su
de la realidad

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 llamé 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, acomplexado, 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

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, cumplimientos, fricciones, desconfianzas, pueden exteriorizarse de ese modo.

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

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

La imagen abstracta (el escenario) no es un adorno, es un mundo cerrado, que existe por sí y donde hacen 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 borrosas 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, movedizas, 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*)

Quando 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 raíd 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 pie 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*. Descubirla 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 sentirlas 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.

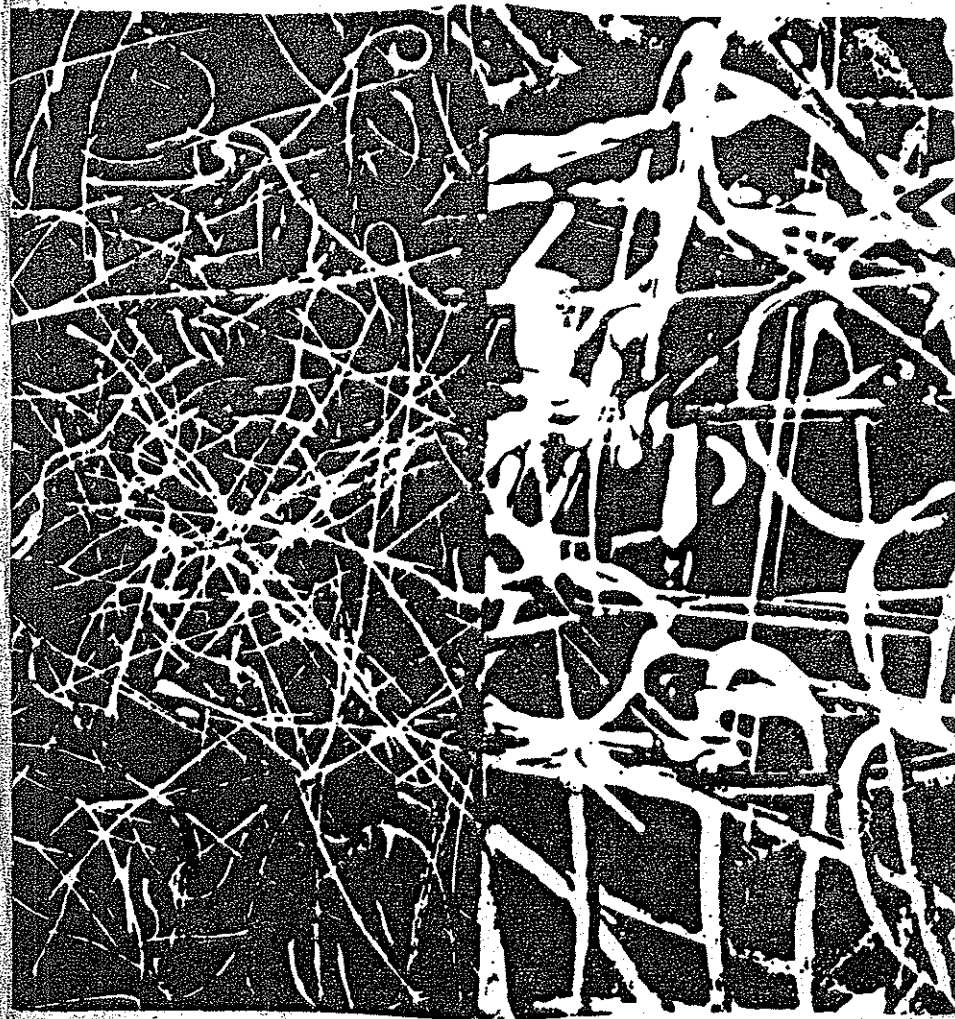
En la puesta del *Regreso de Ulises*, la vida real ha hecho estallar las formas escénicas ilusorias que se crean, y las ha enfrentado en un conflicto dramático.

¿Ganará?

Creo que sí.

Sería un camino hacia el realismo exterior.

1944



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 (PRERREALIDAD) 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 "COMPLEMENTAMENTE 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.

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.

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 relentes 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 democratización 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

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.

Esbozemos 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,

EL TEATRO DE LA MUERTE - (1984)

ENSAYO: 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 morir 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 divino 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-

→ ^{RAE} hombres artificiales / despectivo de hombre
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 inventar 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 maniquí, 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 collages 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 constituyen 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 aun 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 Bréton. Happenings, "acontecimientos" y "entornos" han rehabilitado impetuosamente regiones enteras de la REALIDAD hasta hoy despreciada, liberándola del peso de sus destinos pedestres. Ese DESFASAJE 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 pura —universal, estúpida, vulgarmente instrumentada. Esas manipulaciones casi rituales de la realidad, relacionadas con la contestación del ESTADO ARTÍSTICO y el LUGAR 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 encadenamientos, 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 slogans: 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 Verdún, 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, mementos, 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, saltimbanquis, encargados de oficinas y agencias. En esta autopista que a partir de ahora es oficial, el tráfico crece cada día y amenaza con abogarnos bajo un torrente de borrones insignificantes y pretendidos efectos teatrales. Hay que abandonarla lo más pronto posible, pero no es tan fácil. Y mucho menos porque—ciega y garantizada por el alto prestigio del INTELECTO, 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 parecieran 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 maniquí 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 Slowacki, constituían 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 maniquí como manifestación de la realidad más trivial, como procedimiento de trascendencia, como objeto vacío o engañoso, como mensaje de muerte, como modelo para el actor.

El maniquí que utilicé en 1967 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 sacrílega y clandestina, fruto de procedimientos heréticos, lleva la marca de ese lado oscuro, y sedicioso de la actividad humana, el sello 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 *index* y fascinación.

El acta 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 bola que la imitación, la ilusión engañosa destinada a embaucar al espectador, como las trampas de los manipuladores de feria, la utilización de artificios ingenuos 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 estafa 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 indecencia; 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 conjugados.

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" misteriosa y admirable) infinitamente LEJANO, terriblemente

EXTRANO 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, cbillona, 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 viva del 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 (usemos una palabra de hoy) 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

No 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:
honrados y rechazados al mismo tiempo
irremediabilmente otros

e infinitamente extraños, y más aun:
desprovistos de algún modo de toda significación
sin que los tengan 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 desnudas 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

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.