

Elementos de la dramaturgia kantoriana en los montajes de Miquel Mateu y Joan Cusó

Julia Nawrot
Universidad de Granada
jnawrot@ugr.es

Palabras clave:

Dirección escénica. Tadeusz Kantor. Miquel Mateu. Joan Cusó.

Resumen:

La dramaturgia de Tadeusz Kantor, uno de los directores de teatro más emblemáticos del siglo XX, ha dejado una huella profunda en muchos creadores teatrales. También en España varios artistas se inspiraron en su obra. El presente artículo analiza los elementos del arte teatral de Kantor que utilizaron en sus montajes dos directores de escena españoles: Miquel Mateu y Joan Cusó.

Elements of Kantor's dramaturgy in the theatre productions by Miquel Mateu and Joan Cusó

Keywords:

Stage direction. Tadeusz Kantor. Miquel Mateu. Joan Cusó.

Abstract:

The dramaturgy of Tadeusz Kantor, one of the most emblematic stage director of the 20th century, has left a deep mark on many theatrical creators. Also in Spain several artists were inspired by his work. In the present article elements of Kantor's theater art used by two Spanish stage directors: Miquel Mateu and Joan Cusó, were analyzed.

«...el trabajo sobre los clásicos,
si se considera a los clásicos como nuestra memoria,
me parece absolutamente indispensable.»
Antoine Vitez

En su comentario al Teatro Imposible, una de las etapas de creación de Cricot 2, refiriéndose a la propuesta de un director de escena para realizar la escenificación de un espectáculo, Tadeusz Kantor afirmó:

Dos términos: dirección y escenificación.
El primero honesto, el segundo con pretensiones de creación.
Pero la creación es indivisible. Concentrada en la persona única del creador y en la compañía, que – nos olvidamos de ello – significa la unión en una unidad.
Estaba ante una situación típica del teatro “profesional”.
Una palabra horrible, pero acertada. Profesión, pero no creación. [Kantor, 2005a: 490]¹

El artista polaco estaba convencido de que la dirección escénica era un arte diferente a la simple escenificación de una obra dramática previa. El espectáculo siempre era una creación compuesta de varios elementos, tales como el entorno, los actores, los objetos, las situaciones, etc. [Kantor, 2000: 152], que podían servirse de un texto literario, pero que no dependían de él, ni servían para ilustrarlo. La autonomía del teatro era una de las premisas de Cricot 2 que condicionaba fuertemente su manera de trabajar, y que se materializó especialmente en el Teatro de la Muerte, cuando Kantor abandonó el uso de los textos dramáticos de Stanisław Ignacy Witkiewicz.

A partir de *La clase muerta*, cuyo estreno tuvo lugar en noviembre de 1975 en Cracovia, el trabajo de dirección de Kantor se centró en crear situaciones escénicas a partir de sus propios recuerdos. Eran «cliché[s] que aparecía[n] y desaparecía[n] y esa repetición se convirtió en la base de este espectáculo, y del propio método de creación del mismo» [Fondevila, 1987: 41]. Durante los ensayos, que solían prolongarse a lo largo de varios meses

¹ Las traducciones de todas las citas provenientes de las referencias bibliográficas en polaco son nuestras.



o incluso años, el director polaco iba probando escenas, introducía cambios y construía la estructura del espectáculo en el que estaba trabajando junto con su compañía. Como podemos observar en el documental realizado por Andrzej Sapija [2006] en base a las grabaciones de todo el proceso de realización del último espectáculo de Kantor, *Hoy es mi cumpleaños*, a menudo el trabajo partía de una sola idea o de una fotografía. Las situaciones o los diálogos nacían durante los ensayos, en un arduo proceso de selección y fijación de elementos que se materializaban en el espacio escénico, para entrar a formar parte del espectáculo. Las partituras, conservadas primero en el archivo de la Cricoteka y publicadas posteriormente –junto con los ensayos de Kantor– en sus obras completas², tomaban su forma final muchos años después.

No se trata, por tanto, de guiones de dirección, pues no servían a la hora de trabajar en un espectáculo, ni tampoco registros posteriores, dado que carecen de valor documental. Debemos ver en ellos equivalentes literarios de los trabajos teatrales, más bien discursos inspirados en las obras que discursos sobre esas obras [Pleśniarowicz 2005: 454].

En España se publicaron dos de ellos. Aunque cronológicamente es anterior *La clase muerta*³, como primera se publicó «la partitura completa de *Wielopole, Wielopole* [Kantor, 1981b: 24-72] traducida del polaco por Maria Oleńska» [Nawrot, 2018b: 144]. Curiosamente, el texto fue precedido por una advertencia por parte de los editores, que subrayaban: «por primera vez en la historia de esta Revista, el texto dramático que publicamos no tiene por objeto una invitación a su posible montaje» [Pipirijaina, 1981b: 27]. Parece como si las obras de Kantor no deberían ser realizadas por ningún otro director de escena.

No obstante, en España hubo varios artistas fuertemente influenciados por el Teatro de la Muerte⁴. Durante esta larga etapa, el

² Véase Kantor, 2005a; Kantor, 2005b; Kantor, 2005c.

³ Tanto *La clase muerta*, como *Wielopole, Wielopole*, ambas en traducción de Fernando Bravo García, se publicaron en forma de libro en la editorial Alba [Véase: Kantor, 2010a].

⁴ Véase Nawrot, 2018b.



componente principal de la dirección escénica de Kantor eran la memoria y los recuerdos de la infancia. Así lo resumió Moisés Pérez Coterillo:

es un ‘teatro de la emoción’ que alcanza al espectador de cualquier latitud contándole una historia aparentemente intimista, casi autobiográfica, en la que los rasgos propios de los personajes están transformados por la caprichosa voluntad de la memoria [Pérez Coterillo, 1981: 80-81].

Ese material efímero y esquivo inspiró tanto a Joan Cusó como a Miquel Mateu, dos directores de escena que se atrevieron a realizar espectáculos influenciados por Tadeusz Kantor, a pesar de los riesgos que comportaba tal empresa. Aunque cada uno de ellos partió de un ámbito diferente: mientras que Joan Cusó trabajó la idea del Teatro de la Muerte en dos talleres impartidos en la Escuela Superior del Arte Dramático del Institut del Teatre de Barcelona (2011-2012 y 2015-2016), Miquel Mateu llevó a cabo su proyecto con un grupo de actores profesionales y de forma independiente en Valencia (2016) – ambos adoptaron la manera de trabajar de Kantor. Una decisión que Cusó reconoció como «un acto de osadía que conlleva evidentes riesgos» [Cusó, 2012b: 1]⁵.

La fascinación por el universo de Kantor y la voluntad de acercarlo a un público lo más amplio posible, sin embargo, vencieron el miedo de acometer una empresa que podría parecer demasiado ambiciosa. Joan Cusó, junto con sus alumnos del Institut del Teatre, ha montado dos espectáculos al estilo kantoriano: *La classe morta*, que fue una reposición del primer montaje del Teatro de la Muerte, y *Tornant a Wielopole*, inspirado en *Wielopole, Wielopole*. En ambos casos ejerció de director de escena, pero como señala en los respectivos dossiers de dramaturgia⁶, su intención era acercar a los estudiantes el mundo de Kantor. «Desde el punto de vista pedagógico coger una obra [de Kantor] y ‘trabajarla’ desde la perspectiva de un taller es bastante estimulante y tiene ingredientes suficientes como para

⁵ Las traducciones de todas las citas provenientes de las referencias bibliográficas en catalán son nuestras.

⁶ Véase Cusó, 2012c y Cusó, 2016c.



hacer una aproximación a su modo de crear vanguardista y transgresor» [Cusó, 2012b: 1].

A lo largo de los meses que duró la experiencia, los participantes en el taller no solo leyeron los ensayos teóricos del artista polaco, sino que iban trabajando los distintos elementos que componen el Teatro de la Muerte. En caso de *La classe morta*, con la ayuda de los alumnos del primer curso de la Escuela Superior de Técnicas de las Artes del Espectáculo del Institut del Teatre, se construyeron todos los objetos que aparecen en el escenario, desde los bancos de escuela hasta los maniqués. Tras un análisis profundizado de la partitura de Kantor, Cusó realizó con su grupo de estudiantes varias improvisaciones relacionadas con la experiencia escolar de cada uno de estos jóvenes actores, así como ensayó los movimientos propios de los actores de la compañía Cricot 2 o aquellos señalados en la partitura de la obra⁷. Dado que se trataba de una reposición de un espectáculo que Kantor presentó en diferentes partes del mundo en el original polaco, Cusó se encontró con el dilema de qué idioma utilizar en su montaje. Su objetivo fue mantener la sensación generalizada del distanciamiento en el público sin caer en la ridiculez del polaco mal pronunciado por los alumnos del Institut del Teatre.

La solución final, no sin riesgo, fue trabajar con el italiano como base y siguiendo las técnicas de «grammelot», es decir, un lenguaje inventado que iríamos creando durante los ensayos, donde se priorizaba el «cómo se dice» por encima del «qué se dice». Una de las escenas, «La clase de gramática», sacando partido de la colaboración con una alumna de Erasmus, es en francés perfecto. Finalmente decir que las diversas lenguas del Estado también encuentran su espacio en esta torre de Babel [Cusó, 2012c: 8].

De esta forma se siguió la idea que Kantor expresó durante uno de los ensayos de *Hoy es mi cumpleaños*: «Lo que él está diciendo no es importante, lo más importante es su voz, el tono de su voz» [Sapija, 2006: 07:34-07:40]. Se trata de crear emoción en el espectador, que a pesar de no

⁷ Véase Cusó, 2012b.



comprender exactamente lo que dicen los personajes, puede percibir el sentido a través de los gestos, los movimientos y, sobre todo, el tono adoptado por los actores.

También Miquel Mateu mantiene que su obra, *Thursday Today*, «no está concebida para el entendimiento; [...] está concebida única y exclusivamente para el sentimiento» [Valencia Teatros, 2016: 02:26-02:38]. La comprensión textual del espectáculo del director valenciano está entorpecida porque en el escenario se utilizan varios idiomas (español, valenciano, italiano, francés, inglés y finés), ya que cada uno de los actores habla en su lengua materna. Es gracias al tono, la repetición y el contexto general, que el público puede seguir la acción de *Thursday Today* e interpretar las situaciones presentadas sin mayor dificultad.

Las propuestas de Joan Cusó y Miquel Mateu coinciden también en el alto grado de plasticidad de los espectáculos, que viene prestada del universo kantoriano. En las tres puestas en escena señaladas, se utilizan objetos pobres, desgastados: una estética que en Kantor se remonta a sus primeros montajes teatrales, realizados durante la Segunda Guerra Mundial. Tanto en *Balladyna* (1943) como en *El retorno de Ulises* (1944), producidos en el marco del Teatro Clandestino Independiente, «la escenografía no era en absoluto realista y se servía de objetos cotidianos provenientes de la realidad vital del momento, violentos y repugnantes [...]. Eran objetos sacados de la basura, precursores de los elementos de la realidad del más ínfimo rango» [Nawrot, 2015: 213].

En *La classe morta* y en *Tornant a Wielopole*, dirigidos por Joan Cusó, así como en *Thursday Today* de Miquel Mateu, todos los elementos del *attrezzo* y el vestuario de los actores tienen tonos apagados y grises. El espacio se va construyendo en el tiempo utilizando los cuerpos de los actores, así como diversos objetos que aquellos van moviendo de un lado a otro. La transformación es, por tanto, continua, como si se tratara de un *collage*. Son espacios muy plásticos, que siguen muy de cerca las premisas de Tadeusz Kantor, quien «liquida de una vez el concepto de decorado y



attrezzo. Su mundo no admite el menor elemento decorativo. Todo cuanto existe y figura sobre el escenario es esencial» [Nieva, 1990]. También los personajes que deambulan por los escenarios recreados por los directores españoles – igual que en los montajes del Teatro de la Muerte – provienen de la memoria o incluso salen del más allá, de ahí que parezcan desenterrados. Su atuendo monocromático subraya su pertenencia a épocas ya pasadas, evocadas tan solo por alguna fotografía que con los años ha perdido color. Esa nostalgia, propia del universo kantoniano, se extiende desde el espacio escénico de cada una de las puestas en escena aquí analizadas, invadiendo la sala de butacas.

Refiriéndose a *Wielopole, Wielopole* presentado en Barcelona a finales de los años ochenta del siglo XX, Gonzalo Pérez de Olaguer afirma:

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

También en los montajes de Cusó y Mateu se encuentran elementos reconocibles por cada espectador, con los que pueda identificarse. Por ejemplo, en *Tornant a Wielopole* hay una secuencia que resulta muy conmovedora, cuando todos los personajes se reúnen alrededor de una caja de hojalata llena de antiguas fotografías familiares. La alegría de reconocer a sus seres queridos se entremezcla con la nostalgia del tiempo pasado. La escena de este montaje de Joan Cusó culmina con el descubrimiento de una vieja condecoración de guerra del Padre Marian y termina cuando el Tío Józek⁸ un con afecto canta «Shalom aleijem», al estilo del himno austríaco cantado por el bedel de *La clase muerta* de Kantor. En *Thursday Today*, en cambio, los elementos con los que se puede identificar cualquier espectador son los juegos infantiles de los cinco hermanos protagonistas, así como la

⁸ Ambos son personajes sacados directamente de *Wielopole, Wielopole* (1980) de Kantor.



solemne celebración de la primera comunión del *alter ego* de Miquel Mateu. Esas pinceladas de emotividad, que llenan las puestas en escena de Cusó y Miquel, emulan fielmente la atmósfera de los espectáculos kantorianos, acercándola al público español del siglo XXI.

Otro rasgo característico de los montajes del autor del Teatro de la Muerte era la alta tensión que Kantor mantenía durante cada función, tanto entre los actores presentes en el escenario, como entre el público. Su objetivo principal consistía en romper con la ilusión del teatro, persiguiendo la realidad de la escena. Sin embargo, debido al gran número de repeticiones durante las múltiples giras, el director polaco «intuye el peligro de que sus espectáculos se transformen en un teatro normal y busca, con su presencia física, combatir esa posibilidad» [Pérez de Olaguer, 1987a: 76].

Kantor impedía, con sus gestos y sus miradas dirigidas a los actores, que el espectáculo quedara librado a sus propias dinámicas al subordinarlo a la tensión y el tempo que le sugería su estado de ánimo en cada una de las representaciones. De modo que el personal, dentro y fuera de la escena, debía estar sumamente atento a su lenguaje gestual cuando demandaba o señalaba algo, obligando a los actores a estar dentro y fuera del espectáculo, lo cual les ayudaba a sostenerse como «sí mismos» porque eran apelados, no en cuanto personajes sino en cuanto comediantes y, a la vez como personas privadas [Susmansky Bacal, 2018: 171].

La constante presencia de Kantor en el escenario fue en su momento revolucionaria, dado que no se entendía bien el papel que desempeñaba. A veces estaba en los laterales, otras se paseaba entre los actores, corrigiendo algún movimiento o dando pase a una secuencia nueva. «Autor, director, actor, su egotismo lo hace omnipresente. Sin él, se vendría abajo el montaje» [Trenas, 1981: 62]. Esta aparición resultaba tan llamativa que los críticos subrayaban este hecho cada vez que Kantor venía con *Cricot 2* a España, por lo que comentaron también su flagrante ausencia en *Hoy es mi cumpleaños* estrenado de forma póstuma: «Un montaje teatral de Tadeusz Kantor sin Kantor en el escenario» [Lorenci, 1991: 63] perdía su atractivo.



¿Cómo pudieron suplir esta falta Cusó y Mateu? ¿Qué soluciones adoptaron en sus propias propuestas?

Dado que en *Thursday Today* Miquel Mateu evoca su propia infancia, optó por imitar a Kantor subiéndose él mismo al escenario como el Director de la obra. Este recurso, aunque muy evidente y claro desde el principio: es él quien permite a los espectadores acceder a la sala y ocupar sus butacas, así como marca los ritmos de la acción escénica, dando paso a los distintos personajes o señalando el cambio de música, no termina de convencer. Mateu, a pesar de vestir con un traje gris, una larga bufanda y con un sombrero tan de estilo kantoriano, no llega a convertirse en Kantor, y en el desarrollo de la puesta en escena se nota que es un actor más de su propia obra. Indudablemente, su papel es destacado, al fin y al cabo todo el espectáculo está construido en sus recuerdos personales, sin embargo su protagonismo parece ser excesivo. Algunos de sus gestos están sobreactuados, se nota que son fruto de muchos ensayos más que de la necesidad nacida en el desarrollo de la acción escénica. De ahí que la participación Miquel Mateu no se esté del todo igual a lo que presentaba el director polaco en los montajes del Teatro de la Muerte.

La solución adoptada por Joan Cusó en *La classe morta* es muy distinta, y parece mucho más apropiada para rendirle homenaje a Kantor. Antes de que empiece la función, cuando casi todos los personajes están ya presentes en el escenario, uno de los actores coloca una silla de tijera en el extremo derecho del escenario. Con este pequeño gesto, la presencia simbólica del autor de *La clase muerta* se hace patente, a la vez que es un guiño a lo que hicieron los miembros de la compañía Cricot 2 cuando decidieron llevar a cabo el estreno de *Hoy es mi cumpleaños* tras la muerte de su maestro. En ese caso ellos también dejaron la silla vacía junto a una mesa, donde se iba a sentar Kantor de no haber fallecido en diciembre de 1990. La ausencia que evoca la presencia, un recurso muy propio de Tadeusz Kantor que a lo largo de toda la etapa del Teatro de la Muerte quiso presentar la vida a través de la muerte.



Esta no es la única diferencia entre los dos directores de escena españoles fascinados por el arte kantoriano. Evidentemente, el modo de trabajar de cada uno de ellos está fuertemente condicionado por la especificidad de sus proyectos. Mientras que Joan Cusó cuenta con un tiempo muy limitado para llevar a cabo los espectáculos con sus alumnos, ya que en ambos casos los espectáculos deben ser presentados como trabajo final de curso, Miquel Mateu, en cambio, pudo dedicarle a su montaje todo el tiempo que considera necesario. Según reconoce en una entrevista [Valencia Teatro, 2016], el proceso de creación, junto con todo el equipo de actores y técnicos, duró casi dos años, asemejándose en este aspecto a la manera de trabajar del propio Kantor, que «encontró la verdadera libertad del proceso creativo en el hecho de disponer de todo el tiempo necesario para cada uno de los proyectos teatrales que quería desarrollar» [Nawrot, 2018a: 837]. También el punto de partida es diverso: Cusó utilizó los materiales disponibles, impresos y grabados, de la obra kantoriana con el fin de acercar a sus alumnos la riqueza del arte del director polaco, mientras que Mateu – habiendo conocido este universo en un taller de Teresa Wełmińska y Andrzej Wełmiński⁹ realizado en Inglaterra – se centró en sus experiencias personales. Las producciones del Institut del Teatre, por tanto, están más cerca del proceso conocido como arqueología teatral, el montaje de Valencia, en cambio, tiene un mayor componente original.

No obstante ello, en las tres puestas en escena (*La classe morta*, *Tornant a Wielopole* y *Thursday Today*) se percibe gran presencia de la estética kantoriana. Además, ambos directores españoles reconocen abiertamente la influencia del maestro polaco y su Teatro de la Muerte. Joan Cusó y Miquel Mateu no solo quieren rendirle homenaje a Kantor, sino que a la vez que utilizan su pensamiento y práctica teatrales para investigar sobre otros modos de llevar a cabo una dramaturgia. El gran trabajo realizado por los alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático barcelonesa, por un lado, y por la compañía de Miquel Mateu, por otro,

⁹ Teresa Wełmińska y Andrzej Wełmiński fueron dos miembros de la compañía Cricot 2.



permite entender mejor los procedimientos de construcción de obras teatrales del artista polaco. El lenguaje escénico utilizado –como afirmó Anaïs Duperrien¹⁰– es «poco convencional, aunque viene de Kantor y ya se hizo conocido, pero que no se ve mucho» [Valencia Teatros, 2016: 09:40-09:46], por lo que la labor de Joan Cusó y Miquel Mateu es aún más valiosa, pues da a conocer a un público más amplio la estética de uno de los artistas más emblemáticos de la historia del teatro del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- CUSÓ, Joan, *La classe morta*, Barcelona, Institut del Teatre, 2012a, Signatura V-TGT.
- _____, «Projecte Taller – correcció B», Dossier facilitado por el autor, 2012b.
- _____, «T treball de Dramatúrgia, La classe morta de T, Kantor», Dossier facilitado por el autor, 2012c.
- _____, *Tornant a Wielopole, A partir de Wielopole, Wielopole de T. Kantor*, Barcelona, Institut del Teatre, 2016a, Signatura V-TT 2016.
- _____, «Tornant a Wielopole, Guió provisional», Dossier facilitado por el autor, 2016b.
- _____, «Wielopole, Dossier de treball», Dossier facilitado por el autor, 2016c.
- ESCAPARATE VISUAL, «Thursday Today, de Miquel Mateu», <http://www.escaparatevisual.com/portfolio/thursday-today-de-miquel-mateu>, 2017, (última consulta: 01/03/2019).
- FONDEVILA, Santiago, «Tadeusz Kantor, “No soy director, mi condición social es la de artista”», *La Vanguardia*, Barcelona (18 de marzo de 1987), 1987, 41.
- KANTOR, Tadeusz, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Cracovia, Księgarnia Akademicka Wydawnictwo Naukowe, 2000.

¹⁰ Anaïs Duperrien es una de las actrices de *Thursday Today*.



- _____, «Wielopole, Wielopole», Traducción de Maria Oleńska, *Pipirijaina*, núm. 19-20 (octubre 1981), 1981, 24-72.
- _____, *Pisma. Tom I. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 2005a.
- _____, *Pisma, Tom II. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 2005b.
- _____, *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 2005c.
- _____, *La clase muerta, Wielopole, Wielopole*, Traducción y notas: Fernando Bravo García, Barcelona, Alba Editorial, 2010a.
- _____, *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1989)*, Selección y traducción: Katarzyna Olszewska Sonnenberg, Barcelona, Alba Editorial, 2010b.
- LORENCI, Miguel, «Murió Tadeusz Kantor, el último mito del teatro», *La Verdad de Murcia*, Murcia (9 de diciembre de 1990), 1990, 69.
- MATEU, Miquel, *Thursday Today*, Página web del proyecto, <http://thursdaytoday.wixsite.com/mateuz>, 2016 (última consulta: 20/02/2019).
- NAWROT, Julia, «Tadeusz Kantor en el centenario de su nacimiento», *Impossibilia*, núm. 9, 2015, 210-218.
- _____, «Dramaturgia espectacular, Enfoque teórico de Tadeusz Kantor», *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 27 (2018), 2018a, 835-856.
- _____, *La recepción de Tadeusz Kantor en España*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Sánchez Trigueros, Universidad de Granada, 2018, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/53161>, 2018b, (última consulta: 29/04/2019).



- NIEVA, Francisco, «El apocalipsis según K.», *El País*, Madrid (9 de diciembre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/12/09/cultura/660697209_850215.html, 1990 (última consulta: 10/04/2019).
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, «Caracas, gran teatro del mundo», *ABC*, Madrid (23 de agosto de 1981), 1981, 79-86.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, «El genio creador de Kantor, en Montjuïc», *El Periódico*, Barcelona (15 de marzo de 1987), 1987a, 76.
- _____, «Inquietante y hermosos espectáculo de Kantor», *El Periódico*, Barcelona (20 de marzo de 1987), 1987b, 43.
- PIPIRIJAINA (1981), «Nota a la edición», *Pipirijaina*, núm. 19-20 (octubre 1981), 1981, 27.
- PLEŚNIAROWICZ, Krzysztof (2005), «Dzieło i komentarz Kantora – przenikanie granic», En, Kantor, Tadeusz (2005b), *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 451-470.
- RUESGA NAVARRO, Juan (2011), «Metodología de la Plástica Escénica, La producción artística», *Anagnórisis, Revista de investigación teatral*, núm. 4, 2011 (Ejemplar dedicado a: Del texto a la representación, la puesta en escena), 88-109.
- SAPIJA, Andrzej, *Próby, tylko próby*, Cracovia, Cricoteka, 2006.
- SUSMANSKY BACAL, Silvia, *El lenguaje escénico de Tadeusz Kantor*, Madrid, Ediciones Antígona, 2018.
- TORRES, Rosana, «“Los verdaderos artistas revientan siempre”, según Tadeusz Kantor», *El País*, Madrid (5 de marzo de 1986), https://elpais.com/diario/1986/03/05/cultura/510361204_850215.html, 1986 (última consulta: 08/04/2019).
- TRENAS, Julio (1981), «Monstruo teatral insólito», *La Vanguardia*, Barcelona (6 de octubre de 1981), 62.
- VALENCIA TEATROS (2016), «Thursday Today - Teatre Rialto», Reportaje publicado el 25 de mayo de 2016,



<https://www.youtube.com/watch?v=pAmDIwUgHI0>, 2016 (última consulta: 16/03/2018).

VITEZ, Antoine (2004), «¿Por qué los clásicos?» Traducción José Sanchis Sinisterra, *ADE teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 103 (noviembre-diciembre 2004), 39-41.

