

Stanislaw Ignacy Witkiewicz: la Forma Pura en la vanguardia del teatro europeo de entreguerras

Agnieszka MATYJASZCZYK GREENDA
Universidad Complutense de Madrid

Hablar hoy de la Forma Pura en el teatro como de una teoría innovadora puede resultar un tanto anacrónico. Hace setenta años, sin embargo, junto a los movimientos futurista, expresionista y cubista, la teoría de S. I. Witkiewicz jugó un papel importante, sobre todo como intento de superación de la omnipresente tendencia realista-simbólico-impresionista reinante en el teatro polaco de las primeras décadas del siglo XX. A pesar de que no se convirtió en la única teoría teatral vigente —lo que tampoco era el propósito de su autor—, ésta influyó en el proceso de desdoblamiento de las tendencias artísticas en las primeras décadas de nuestro siglo.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz es uno de los artistas de mayor peso y con una obra literaria y biografía más controvertidas dentro de la historia del arte y la literatura polacas de la época de Entreguerras. S. I. Witkiewicz, conocido por su nombre artístico, Witkacy, nace en 1885 en Varsovia, hijo de un reconocido pintor, crítico de arte e intelectual de la época de la Joven Polonia (Młoda Polska). Witkiewicz fue educado en una total libertad intelectual. Su padre elaboró un sistema educativo particular para su hijo, quien desde pequeño estudiaba lo que a él le interesaba: la astronomía, la geología, las matemáticas, la filosofía, etc. Witkacy nunca asistió a clases regladas en un colegio, sino que estudió con profesores particulares y de manera autodidacta. Su única experiencia de formación institucionalizada fue un curso de estudios en la Academia de Bellas Artes de Cracovia en los años 1905-1906, en el que se matriculó en contra de la voluntad de su padre. La influencia de su eminente progenitor es tan fuerte que de una forma notable frena la madurez creativa e intelectual de Witkacy. Sin embargo, una vez liberado de ella (Witkiewicz padre murió en el año 1915), Witkacy empieza

su trabajo frenético dedicándose a la pintura, la teoría del arte, la dramaturgia (escribió unas cuarenta obras dramáticas, de las cuales se conocen veintiuna), la novela y la filosofía. Su vida poco corriente, llena de escándalos y peripecias bohemias ensombreció en gran medida el reconocimiento de su obra por sus contemporáneos. Es en realidad ya años después de su trágica muerte (el 18 de septiembre de 1939 se suicidó) cuando la obra de Witkacy es descubierta a los ojos del público. Es en los años cincuenta y sesenta cuando los historiadores de la literatura y del arte encuentran en la obra de Witkacy un precursor polaco del existencialismo y del teatro del absurdo.

Witkiewicz presenta su teoría de la Forma Pura en el momento de mayor florecimiento de las tendencias antinaturalistas, que tuvo lugar después de la Primera Guerra Mundial, en el momento de la aparición del grupo de los expresionistas polacos, los llamados Formistas de Cracovia. Witkacy pertenecía a este grupo y presentó en varias ocasiones sus cuadros en exposiciones colectivas. La teoría de la Forma Pura en el teatro es en gran medida la transposición de su teoría del arte y la pintura en particular, expuesta en su libro *Nuevas formas en pintura y los malentendidos derivados de ella* editado en el año 1919. El libro, aunque inicialmente iba a centrarse en el problema de la pintura y las artes plásticas, en realidad se convirtió en la primera exposición madura, aunque todavía no muy completa, no sólo del sistema estético del artista, sino también de su reflexión socio-filosófica. En 1923 edita un tomo de ensayos escritos entre los años 1919 y 1922 titulado *El teatro* en el que recoge la totalidad de trabajos dedicados a este arte. Lógicamente, esta transposición de sus teorías estéticas fue trasladada al territorio del teatro de forma un tanto mecánica, aunque Witkacy procuró resaltar lo específico de las diferentes artes. Sobre todo separó el teatro y la poesía de la literatura. Además consideró a la poesía como un elemento no imprescindible, pero sí deseable en una obra dramática. La prosa la excluyó por completo del ámbito del arte. Entre todas las artes consideró el teatro como el más difícil y complejo, pero también como el que más posibilidades creativas ofrecía.

Antes de centrarnos en el problema principal de la teoría de la Forma Pura tenemos que analizar otros conceptos, ya que el sistema estético de Witkacy constituye una parte integral de su sistema de pensamiento, de su sistema filosófico, que ha sido expuesto de la forma más concluyente en la obra titulada *Conceptos y afirmaciones implicados por el concepto de la Existencia* (1935). Se ha escrito mucho sobre las fuentes del sistema filosófico de Witkiewicz. Se subrayan los orígenes de la monadología biológica en la fi-

losófia de Leibnitz, se han encontrado también motivos de la filosofía de Kant, relaciones con el psicologismo de Cornelius. Sin embargo, desde el punto de vista literario, lo más interesante es su parecido con el existencialismo¹. Roman Ingarden a la vez subraya el parecido de la filosofía de Witkiewicz con los conceptos de Heidegger². Seguramente los sistemas de Heidegger y Witkiewicz tienen parecido ya que los dos parten de la oposición frente a Bergson por un lado, y por otro frente al pragmatismo³. También el punto de partida del sistema filosófico de Witkiewicz es parecido al del Heidegger. Witkiewicz parte de la vuelta a las bases de la metafísica, a los problemas que pretendía resolver la filosofía presocrática preguntándose por el problema de la nada, y estableciendo que el axioma único es el de la Existencia y que éste es el que constituye el punto de partida para cualquier otra tesis. Después lo concretó, igual que lo hizo el filósofo alemán, introduciendo el concepto de la *Existencia Particular*, que en el caso de Heidegger tiene su correspondencia en el concepto de *Dasein*, o en el caso de Sartre *être là*. Witkiewicz entiende la *Existencia Particular* como un ser vivo, mónada. Suprimió después la diferencia entre la materia animada e inanimada, poblando de esta forma la realidad. Su siguiente paso le diferencia un poco del existencialismo ya que en lugar del concepto dualista del ser (*en soi* y *pour soi*) le da un concepto monista. Sin embargo, al igual que hizo Heidegger, destacó al hombre de entre otras mónadas atribuyéndole el rasgo especial de deducir conceptos a base de otros conceptos. La esencia de la existencia humana la definió en las categorías de lo trágico y lo misterioso. El hombre-mónada de Witkiewicz se enfrenta a una infinita cosmogonía de otras mónadas pequeñas y enormes, a un misterio que en su finita existencia no es capaz ni de abarcar ni de jerarquizar. El hombre de Witkiewicz, por un lado, está tremendamente sólo, y por otro, es diferente, es consciente de la existencia de otras mónadas parecidas a él. Por lo tanto, por un lado está interiormente libre, por otro está limitado por el mundo exterior. El dilema fundamental del individuo es su relación con el resto de entes. Sin embargo, en

¹ Señaló este aspecto de la obra de Witkiewicz Roman Ingarden en «Recuerdo sobre S. I. Witkiewicz» («Wspomnienie o S. I. Witkiewiczu»), en *S. I. Witkiewicz. El hombre y el artista. Libro conmemorativo (S. I. Witkiewicz. Człowiek i twórca)*, Warszawa, 1957.

² Ingarden apunta que este parecido no quiere decir influencia ya que Witkiewicz simplemente no conocía las ideas de este filósofo. Witkacy publica *Nuevas formas en la pintura* en el año 1919, donde por primera vez expone sus ideas, mientras que la obra principal de Heidegger *Sein un Zeit* se publica en el año 1927.

³ La obra *Los pragmatistas. (Pragmatysci)* (1920) es una crítica evidente del pragmatismo.

el caso de Witkiewicz, como ocurrió con el precursor de Sartre, Heidegger, la ética no ocupó un lugar privilegiado en su obra literaria.

Al Witkacy filósofo le interesaba, fundamentalmente, el problema de la existencia como tal. Según el autor, la metafísica en un análisis más profundo de la estructura del Ser en sus bases y su esencia, nos enfrenta con el problema del Misterio de la Existencia. A Witkacy la inquietud metafísica que le impulsa a realizar preguntas a la Vida, entendida en un sentido metafísico, como un Ente, le parecía una necesidad humana que surgía de forma orgánica de su naturaleza. El misterio, en sentido más amplio, es el primer término, la Existencia misma. Creía que entender la existencia como algo normal y desprovisto de problemas era propio, únicamente, de individuos irreflexivos y sumidos bajo el peso del, así llamado, concepto del mundo vital (vital, en el sentido del más corriente, práctico y pragmático, entendido como sensatez sin más). Sin embargo, incluso este tipo de individuos, gracias a una circunstancia, a veces accidental, se despertaba de esta especie de hibernación para poder sentir el sabor de lo extraño y extraordinario del fenómeno de la existencia. En estos momentos el individuo se daba cuenta de que, incluso para uno mismo, era una incógnita. La sucesión de preguntas era lógica: ¿Por qué lo que existe, existe? ¿Por qué yo, Existencia Particular, soy éste y no otro ente? ¿Por qué soy quien soy? ¿Por qué ahora y aquí dentro del espacio y tiempo infinito? Éstas son las preguntas eternas de la humanidad. Pero Witkiewicz ahora se centra en el problema del Misterio y dice: «El Misterio de la Existencia es la unidad en la multitud y la infinitud, tanto en su pequeñez como en su grandeza, condicionadas además por la necesaria limitación de cada Existencia Particular»⁴. ¿Qué es la unidad? El hombre, la Existencia Particular, que es la unidad para sí mismo. Evidentemente «la unidad de nuestro yo es un hecho dado, como cualquier otra cualidad que aparece mientras duremos»⁵. Sin embargo, si nos adentramos en el problema resulta que la identidad corporal de un ser vivo, es decir, la unidad del individuo, es igual a «la totalidad de las cualidades dadas al individuo mientras dure»⁶: impresiones, pensamientos, vivencias interiores, etc. Pero para que el individuo no se disperse en la corriente de sus vivencias interiores tenemos que considerar que la existencia de un individuo también tiene carácter de objeto, que «la consciencia está dada también desde el exterior,

⁴ S. I. Witkiewicz, *Nuevas formas en la pintura (Nowe formy w malarstwie)*, Skiernewice, 1992, p. 8.

⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

en el hecho de la existencia de la multitud de individuos (la Existencia implica Multitud), y que de esta forma puede estar pensada»⁷. Sin embargo, así no desaparece la tensión existente entre la unidad y la multitud, ni entre la limitación del individuo y la infinitud del universo. El equilibrio establecido entre oposiciones de este tipo no quita nada del misterio del asunto. ¿Cómo un individuo es sólo uno si puede resumirse en una multitud de categorías? Así, precisamente, se podría definir el misterio. Esta pregunta podría reflejarse en un espacio muchísimo más amplio. La existencia del mundo es infinita; ni en el macrocosmos ni en el microcosmos hay fronteras, mientras que cada Existencia Particular, evidentemente, está limitada. La filosofía no es nada más que la elaboración intelectual del misterio de la existencia. En oposición a lo que suponía el minimalismo en la esfera del conocimiento que caracterizaba a la filosofía del siglo XIX, Witkacy suponía que cualquier pensador tendría que pretender crear un sistema global que abarcara un estudio y reflexión sobre la integridad del Ser. No nos vamos a adentrar más en el sistema ontológico de Witkiewicz. Lo expuesto es sólo una muestra del sistema de conceptos que intenta ordenar la oposición fundamental de la existencia: la oposición unidad/multitud, individuo/mundo, una oposición que no sólo puede ser conocida y examinada por medio del intelecto, sino que también está vivida de manera más profunda y dolorosa.

Desde el problema del Misterio de la Existencia hasta la estética de Witkacy el camino no es muy largo, ya que como escribe Witkacy «la unidad de cada Existencia Particular, implícita de forma directa en cada ser, es causa de la aparición del sentimiento que hemos llamado inquietud metafísica o sentimiento metafísico»⁸. El hombre desea conseguir el equilibrio entre los sentimientos que ocupan su conciencia y el sentimiento de unidad e identidad que lleva en sí. El hombre desea también percibir la relación entre su particularidad única y la totalidad de la existencia. Este sentimiento de la unión podría traerle la justificación y la explicación de su destino particular. Y este deseo, llamado por Witkacy inquietud metafísica, es, precisamente, lo que diferencia al hombre del animal, a los individuos creativos, excepcionales entre la masa pasiva y torpe que se conforma con cubrir sus necesidades de conservación de la especie y supervivencia. La filosofía es, sin embargo, sólo uno de los medios de alcanzar, aunque sea por un instante, el propósito de vivir el Misterio de la Existencia. La humanidad busca este excepcional

⁷ A. Mencwel, «La unidad en la multitud de Witkacy» («Witkacego jedność w wielości»), *Dialog*, 1965, 12.

⁸ *Ibidem*, p. 128.

contacto con lo infinito también en la religión. La religión sabía dar a todo lo incompreensible, lo temible, todo lo que carecía de sentido desde el punto de vista humano, un significado trascendente. El arte, en sus albores, realizaba una función de filosofía explicativa mientras seguía unida de forma inseparable a la religión y a la metafísica. Pero todo esto ocurría hace tiempo. Según Witkacy, lo que sucede durante los últimos siglos no se puede llamar con otro nombre que el de catástrofe. Como consecuencia del brusco desarrollo material y de la civilización, la religión pasó a un estado de plena decadencia, la metafísica se «devoró» a sí misma y la inquietud metafísica, tan fuerte anteriormente en el ser humano, se evaporó sin dejar huella porque la sociedad moderna está orientada únicamente a la forma práctica y pragmática, por lo que los sentimientos metafísicos resultan absolutamente inútiles. Witkacy cree que el arte siguió el mismo destino que la religión y la filosofía. En su análisis del arte a lo largo de tres mil años de historia, Witkacy encuentra dos momentos negativos cruciales para su ulterior desarrollo. El primero acontece en la Antigua Grecia cuando se separan la poesía y el teatro de los ritos religiosos. El segundo momento es el Renacimiento, época en la que, según Witkacy, empezó la decadencia del cristianismo. La Antigua Grecia y el Renacimiento arrancaron las raíces metafísicas del arte y lo encaminaron hacia un ideal mortal cuyo fin era observar e imitar a la naturaleza, lo que significaba una total e insalvable degeneración del arte, ya que su objetivo principal tendría que ser provocar los más profundos sentimientos metafísicos y no imitar el mundo y la vida. Witkiewicz cree que ya no hay posibilidad de volver a la religión entendida tal y como ocurría en épocas pasadas, ni a las mitologías y creencias conservadas hoy día, únicamente, en su componente intelectual. Le parece imposible también que el hombre moderno, perezoso y absorto por completo por la realidad en su dimensión práctica, se esfuerce para vencer su cómoda inercia espiritual para dedicarse a la filosofía. Evidentemente, no le invitan a este esfuerzo ni el complejo lenguaje de la filosofía ni el trabajo intelectual gratuito. Witkiewicz tampoco se hace ilusiones de que el arte pueda recuperar su peso metafísico, el que tenía mientras constituía una parte integral de los cultos y creencias. Sin embargo, cree que, a pesar de todo, el arte es el único campo de la actividad del hombre que puede producir un sentimiento de encuentro con el Misterio de la Existencia. En este sentido, iguala el arte con la religión y la filosofía. En *Nuevas formas en la pintura* escribe: «Las impresiones estéticas en su origen y en los fenómenos que como consecuencia causan tiene algo que ver con aquel fundamento del terror metafísico frente al Misterio de la Existencia, en los que se edificaron dos tipos principales de tranquilidad: la tran-

quilidad religiosa, que es la desaparición de los sentimientos en los cultos y ritos, y la filosófica, que es la construcción de sistemas de conceptos que se crean a partir de los conceptos primitivos imprescindibles e implicados por la misma estructura del ser»⁹.

Teniendo en cuenta la dimensión metafísica, ¿qué función podía tener el arte? La religión, según lo que dice Witkiewicz, ordena los sentimientos; la filosofía ordena los conceptos. ¿Qué puede hacer el arte? Según Witkacy el arte es el único camino que tiene el hombre para vivir el Misterio de la Existencia. Pero este fenómeno es posible únicamente cuando liberemos el arte de todo el lastre de la vida, cuando dejemos de entenderlo como una imitación o reproducción de las ideas presentes en la realidad palpable y cotidiana. El postulado de Witkacy es entender el arte como una Forma Pura.

En cuanto a la moralidad, la resumió de forma lacónica, como un recurso imprescindible para la sociedad y para la Existencia Particular como algo totalmente ajeno. A pesar de esto, cree que en el futuro la ética tendrá su momento ya que según Witkiewicz en el futuro la humanidad llegará a un régimen en el cual todos conseguirán la felicidad. Entonces la filosofía no tendrá razón de ser.

Evidentemente, la visión del futuro que representa Witkiewicz es catastrofista. Él expresa no sólo su temor e impotencia frente al futuro del hombre que prevé, sino que emprende un análisis profundo de la civilización y de su proceso evolutivo. El problema principal para Witkacy es la ruptura del hombre con la base biológica de su existencia, lo que llama su «mecanización». El hombre del futuro, según Witkiewicz, se centra únicamente en la producción de bienes materiales, olvidando la misteriosa y trágica esencia de su existencia. Este empobrecimiento espiritual y la falta de libertad individual es el precio que, según Witkiewicz, pagará la sociedad del futuro por su «felicidad». Él expone este problema de forma parecida a Heidegger o Sartre. Ésta es la constante de toda su obra literaria.

Volviendo al sistema filosófico de Witkiewicz, tenemos el camino abierto hacia su estética. Igual que su teoría prevé el ocaso de la filosofía, también preconiza el fin del arte. El objetivo definitivo del arte es el mismo que el de la filosofía, o sea, vivir el Misterio de la Existencia. Una obra de arte es el único fenómeno mediante el cual podemos sentir la unidad en la multitud y que además el hombre mismo es capaz de crear.

⁹ *Ibidem*, p. 142.

El significado de Forma Pura (Czysta Forma), como subraya frecuentemente Witkacy, difiere de manera notable de los significados corrientes o tradicionales de la palabra «forma»: «el concepto de la Forma Pura no tiene nada que ver con el concepto de la forma como un recipiente para el contenido; no se trata ni de la forma de expresar los pensamientos o sentimientos ni de las formas de un objeto en la pintura»¹⁰. La cita nos encamina evidentemente a la diferenciación de la «forma» witkiewicziana del entendimiento tradicional de la palabra, del entendimiento a la manera aristotélica, y que hoy en día nos lleva a la diferenciación corriente entre «la forma» y «el contenido». Este concepto de la palabra «forma» para Witkacy resulta ser todavía demasiado fuertemente arraigado en lo que él llama «la visión vital», o sea, la visión global de la realidad de la vida en su sentido práctico y palpable; por lo tanto, para él significaría un entendimiento que encierra en sí todos los fenómenos de la realidad y no sólo los pertenecientes a la esfera del arte. En el segundo capítulo de *Esbozos estéticos*¹¹, el titulado «Sobre el concepto de la forma», leemos lo siguiente: «El concepto de la forma es todavía más venenoso que el concepto de la belleza, ya que tiene no dos sino cuatro significados y requiere diferenciación»¹². Allí también encontraremos cuatro nuevos significados de la palabra forma: formas de siluetas, formas reales, la realización o el enfoque de la forma y la forma estética. Los dos primeros usos del término se refieren a las formas del mundo exterior, y más exactamente a las formas con las que percibimos estos objetos. Las formas de siluetas, las formas planas, aparecen cuando miramos sólo con un ojo. Esta forma de percibir tiene su analogía en la pintura que trata el lienzo como un espacio bidimensional. Las formas «reales» son pluridimensionales y las percibimos mirando de una forma normal, con los dos ojos.

La segunda forma del objeto la podemos explorar únicamente cuando el objeto se está moviendo alrededor de sus ejes (constantes o variables) o cuando nosotros mismos nos movemos alrededor del objeto, o lo estamos tocando por todos sus lados. Así pues, esta diferenciación de dos tipos de formas es fundamental para diferenciar la forma de la pintura de la de la escultura.

El tercer significado de la palabra «forma» es lo que Witkiewicz llama la realización o el enfoque de la forma y lo define como el elemento que se

¹⁰ *Ibidem*, p. 62.

¹¹ *Nuevas formas en pintura. Teatro. (Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr.)*, edición de J. Leszczyński, Warszawa, 1974.

¹² *Ibidem*, p. 184.

puede formular, como por ejemplo, «lo anguloso», «lo fluido», «lo esponjoso» o lo «limitado de forma brusca». En esta frase Witkacy se refiere a las formas en un cuadro y no a la de los objetos de la realidad. La realización de la forma significa la estilística personal de un artista concreto que se expresa en el tratamiento de los detalles en el cuadro.

Nos queda por explicar el cuarto significado de la palabra, o sea, la forma estética, que es «la forma de cada obra, la cual debemos definir como una especie de unidad en la multitud que contiene un rasgo de unidad para sí misma»¹³. La forma estética, en otras palabras, es una «construcción» cuya unidad no puede ser comparada con ningún otro concepto y no se puede explicar por medio de nada ajeno a la forma como tal. El término «construcción» es aquí sinónimo de «composición». Los dos términos los entiende Witkiewicz como palabras del mismo valor semántico, sin embargo, prefiere el segundo porque el término «construcción» es «casi totalmente sinónimo del anterior, aunque se le asocia demasiado con los puentes, máquinas, cuerpos de los seres vivos y otros objetos»¹⁴. La aclaración parece tener la intención de que Witkiewicz se quiere defender de manera visible de los posibles vínculos con los futuristas y los constructivistas, y también quiere marcar de nuevo la oposición existente entre la obra de arte y cualquier otro objeto que no lo es.

El término forma estética es el que en realidad es sinónimo de la Forma Pura: el concepto clave de la estética de Witkacy. El autor le da su importancia hasta en la forma gráfica: lo escribe casi siempre con mayúscula. La construcción de formas en la superficie, o sea, la composición o la Forma Pura sugiere que, según Witkacy, una obra de arte pueda ser contemplada únicamente en las categorías formales, omitiendo por completo «el contenido» de esta obra, es decir, olvidándonos por completo de todas sus relaciones con la realidad fuera del arte. Este postulado lo expresa Witkacy a cada paso. Lo que significa que se pueden formular categorías formales según las cuales la construcción de formas, o sea, la composición, se regirá por estas determinadas reglas de la forma, las cuales podríamos establecer, y estudiar sus relaciones mutuas. Eso quiere decir que la Forma Pura es el sistema de elementos formales de una obra de arte. El sistema puede ser muy sencillo o muy complicado: sin embargo, siempre puede ser «desarmado» hasta llegar a los elementos más simples, por lo que permite un análisis detallado.

¹³ *Ibidem*, p. 186.

¹⁴ *Ibidem*, p. 191.

En la obra *Nuevas Formas en la pintura* (1919), como ya hemos mencionado, Witkacy nos ofrece la primera y la más amplia exposición de su teoría de la Forma Pura. La parte dedicada a la pintura, o sea, el capítulo III, respalda este tipo de entendimiento del concepto. En el libro encontramos una multitud de reflexiones sobre la composición, el color, sobre las tensiones de las direcciones señaladas por determinados elementos de un cuadro, sobre la armonía de los colores, sobre la relación entre el color y la composición, sobre las perversas composiciones del color y, finalmente, la ya mencionada anteriormente «realización de la forma». En la obra encontramos también la división de las artes entre las Artes Puras, categoría a la que pertenecen la pintura y la música, porque «saben darnos una construcción objetivizada de las cualidades puras, independientes de cualquier tipo de utilidad»¹⁵ y las «artes más o menos contaminadas por los elementos de la vida». En esta categoría entrarían la poesía y el teatro.

El arte, según Witkacy, tiene pues funciones y objetivos metafísicos. Una obra creada de forma consciente e intencional tiene como objetivo influir en el hombre de manera directa y contraintelectual. Por lo tanto el arte, o diciéndolo de otra manera, la Forma Pura, porque como hemos visto Witkiewicz identifica estos dos conceptos, tiene la función de mediar entre el «yo» y el «no yo». Según dice, la Existencia Particular puede enfrentar la unidad interior de su «yo» a la totalidad de la Existencia, o sea, al mundo exterior, al mundo de los objetos, a la vida en sí, a todo lo que no es «yo». Porque todo lo que no es «yo» es multitud. Y esta dualidad es el rasgo propio de la existencia. Pero esta dualidad de la Existencia Particular, según Witkacy, podemos vencerla por un instante y vivirse uno a sí mismo como una unidad. Este tipo de vivencia uno puede experimentarla gracias al arte, tanto en el acto de su creación como de su recepción. En este acto se puede hasta traspasar la oposición «yo»/«no yo», podemos experimentar la unidad no sólo de nuestro propio «yo», sino también del «yo» y la integridad de la Existencia. Esta es la forma de alcanzar lo más excepcional y más valioso en la vida: vivamos el Misterio de la Existencia como una unidad en la multitud.

A primera vista, lo expuesto por Witkiewicz podría sugerir que la obra de arte es totalmente autónoma, independiente de su creador, que se rige por sus propias reglas de la forma, fáciles de encajar en un sistema. Sin embargo Witkiewicz en otro fragmento de su obra *Nuevas formas en pintura* habla de la obra de arte como proyección de la personalidad del artista, y afirma

¹⁵ *Ibidem*, p. 186.

que la unidad de dicha personalidad decidirá sobre la unidad de la obra. Según lo que acabamos de ver, el nuevo enfoque que Witkacy da a su teoría dice que no se puede separar la obra de su creador y que la unidad interna de la obra no puede ser «medida» por medio de ningún sistema. Así que vemos en la teoría estética de Witkiewicz dos propuestas. Una sería la teoría de la obra de arte como forma. La segunda, la propuesta de la obra de arte entendida como expresión. Por lo tanto, su teoría estética puede ser entendida como una original fusión de dos tendencias opuestas: el expresionismo y el constructivismo, o formismo, aunque es evidente que esta oposición es insuperable.

Witkiewicz subraya frecuentemente el valor expresivo de la obra de arte. Sin embargo, rechaza por completo el recurrir en el arte a los sentimientos generales, como por ejemplo el dolor, el temor, el placer, etc, separando de forma decisiva la realidad de la vida en el mundo del arte.

LA TEORÍA DE LA *FORMA PURA* EN EL TEATRO

Witkacy fue un autor teatral muy prolífico, sin embargo en pocas obras llegó a poner en práctica los principios de la Forma Pura. De todas maneras su obra teórica concerniente al teatro supone una de las propuestas más interesantes de la época. A Witkiewicz le interesaba el teatro no sólo por sus enormes posibilidades creativas y su complejidad como arte, sino también porque lo consideraba como la disciplina artística que más degeneración experimentó. Cree que el teatro de su época hasta dejó de existir y que se convirtió en «la vida misma». Witkiewicz, individualista incondicional, criticaba el teatro naturalista y el teatro simbolista. No quería aceptar ninguna de las propuestas innovadoras que tenían lugar en la época. Rechazaba por igual el teatro literario y el teatro masivo, no aceptaba tampoco el exagerado modo de resaltar la forma plástica de una escenificación. Witkiewicz frecuentemente resaltaba la complejidad de los componentes del teatro; sin embargo, *quería que el teatro fuera un fenómeno autónomo en el cual siempre se mantuviera el equilibrio entre todos sus medios.*

Witkiewicz pretende crear en el escenario una construcción intelectual con finalidad metafísica, una construcción totalmente opuesta a la realidad de la vida. Basándose en la libertad absoluta de la acción y la psicología fantástica de sus protagonistas, Witkiewicz no pretende ni provocar sensaciones caóticas ni tampoco explorar en el subconsciente ni en el repertorio interpretativo de los sueños de Freud. Witkiewicz no pretendía llegar al absurdo

como Jarry, frecuentemente comparado con él y a quien conocía. No quería crear ni un teatro surrealista ni un teatro del cuento. Quería crear un teatro racional cuyas reglas fueran distintas a las de la vida real, las de su propia construcción y lógica interna. El teatro que pretende crear Witkiewicz es un teatro autónomo, totalmente independiente del rigor mimético. Evidentemente, para construir un teatro así, el punto de partida es la negación del estilo naturalista. Éste es el principal objetivo en su programa de renovación del teatro. Sin embargo, es significativo que Witkacy no proponga cambios drásticos en el ámbito de la escenografía, ni tampoco hable sobre la necesidad de reconstruir la arquitectura del escenario mismo. Todo lo contrario, cree incluso que la renovación del teatro no reside en las nuevas tendencias dramáticas, como por ejemplo el simbolismo o el psicologismo. Tampoco considera que los insólitos efectos escénicos, propios del expresionismo, ni los experimentos de escenificación de la Gran Reforma Teatral, sean el camino de la renovación.

Witkiewicz de forma muy decidida se opone a la, así llamada, «teatralización del teatro», lo que se podría resumir como el rechazo de todo tipo de «degradación» del papel del texto literario, por ejemplo, dejando el papel principal a los elementos plásticos o acústicos en un espectáculo. Escribe Witkacy en su libro *El teatro* con una evidente ironía:

Por un lado tenemos unos «escenificadores» que consideran como el contenido principal a las sensaciones acústicas o el decorado y los movimientos. Otros quieren hacer una síntesis de estos elementos intensificándolos y de esta forma llevan al espectador a un estado de atontamiento absoluto, el espectador no sabe qué es lo que le ocurre entre los sonidos infernales, o entre una riqueza satánica de imágenes; a veces oye una frase, cuyo sentido se perderá en una mezcla general de sensaciones, y en el resultado únicamente se crea un caos de elementos contradictorios, no unidos por el autor por medio de una idea interna de la forma misma, porque el arte necesita una cierta tensión de elementos para poder estar escenificada de forma realista y entendida por los espectadores¹⁶.

Igualmente rechazaba Witkacy los intentos de reformar el teatro recurriendo a la estilización de los espectáculos a lo antiguo o a lo moderno, o aprovechando los experimentos al estilo de «una tabla de madera, una sába-

¹⁶ S. I. Witkiewicz, *El teatro. (Teatr.)*, Kraków, 1923, p. 8.

na y recitar todo en el mismo tono»¹⁷. También rechazaba la propuesta teatral del polaco Leon Schiller¹⁸ en el teatro contemporáneo, no aceptando su poética de la escenificación¹⁹. Y aunque en repetidas publicaciones declaraba que el teatro es un arte autónomo subraya que «el talento escénico es un talento especial, igual que el musical o plástico y que poco tiene que ver con la así llamada, literatura en general» y que el director y los actores «son los esenciales creadores de la obra en el escenario» y que el autor sólo «da el libreto, la obra está creada en realidad en el escenario»²⁰. Sin embargo, nunca requiere una limitación del papel del texto literario y siempre declara que la palabra «es la cuestión principal en el teatro y los otros elementos tienen que estar adecuados a ella»²¹. Witkacy recalca que el teatro formista puede tener un carácter más visual, acústico, conceptual o de acción, sin embargo, insiste en que allí donde no hay palabra empieza otro

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

¹⁸ Leon Schiller (1887-1954), en realidad Leon Schiller de Schildenfeld, fue director, crítico y teórico de teatro polaco. Su actividad teatral aprovecha las tendencias innovadoras propuestas por la Gran Reforma Teatral y se manifiesta en tres líneas artísticas principales: 1) el teatro poético monumental que de forma directa alude a la tradición de Mickiewicz y Wyspianski (son famosas sus escenificaciones del gran repertorio romántico polaco, como p.ej. *La no-divina comedia* de Krasinski, *Los antepasados* de Mickiewicz y *Kordian* de Slowacki; 2) el teatro político de carácter izquierdista, con ejemplos de escenificación de obras de Brecht; 3) el teatro musical, línea temática en la que escenifica espectáculos tradicionales polacos y folclóricos.

¹⁹ En el año 1928, en respuesta a la encuesta «El teatro del futuro» publicada por el semanario *El siglo XX (Wiek XX)*, Witkacy escribe lo siguiente: «Leon Schiller admite dos límites: el esteticismo sensorial, que no tiene nada que ver con el arte, y la propaganda de las ideas actuales en el teatro. Parece ignorar la existencia de la Forma Pura entre estos extremos, percibiendo que el hombre vive los estados metafísicos más profundos /.../ El autor y el actor pueden crear de forma subconsciente; el director debe saber. Tiene que saber qué es lo que quiere: la vida así como es, o intensificada, o caricaturizada, o si lo que busca es el arte. Tiene que saber qué es el arte. Todos buscan a tientas extrañezas y novedades, pero en nombre de qué nadie lo sabe. Parecía que después de *Potemkin* de Leon Schiller había empezado una nueva época del teatro artístico. Después de *La historia del pecado* (hay únicamente que seguir el cine), *La torre de Babel* (un constructivismo falso al servicio de un jeroglífico) y Goldoni (un circo, pero por lo visto con Nowaczynski fue todavía peor), ya no se sabe lo que quiere este maravilloso «líder de las muchedumbres», sumergido en oscuridades de embrollos irresolubles para él mismo y para el teatro. Quien descifre a Schiller, hará una gran obra para el teatro polaco.» («El teatro del Futuro», en *El siglo XX*, 1928, 8, p. 5).

²⁰ S. I. W. Witkiewicz, *El teatro (Teatr.)*, Kraków, 1923, pp. 94 y 139.

²¹ S. I. Witkiewicz, «Sobre la interpretación artística del actor» («O artystycznej grze aktora»), en *Revista de la tarde (Przegląd wieczorny)*, 1927, 127, p. 3.

arte, diferente del teatro. En el artículo «El teatro del Futuro» subraya con fuerza que «el autor por ahora todavía no sobra, como dicen algunos. Los actores solos no pueden crear un teatro improvisado eliminando por completo al autor»²².

Evidentemente, sus tendencias resultan ser un tanto reacias frente a las por entonces aclamadas ideas de la Gran Reforma Teatral. La idea de renovar el teatro que pretendía realizar Witkacy tenía un plan un tanto perverso. Lo que quería era desintegrar el teatro naturalista desde dentro introduciendo en el escenario tradicional un drama nuevo acompañado de una técnica de interpretación particular. Por esa causa, precisamente, Witkiewicz en sus trabajos teóricos dedica más espacio al texto literario de una obra dramática y los problemas interpretativos que al trabajo del director o a la escenografía.

Tanto en el libro como en los artículos dedicados al teatro podemos encontrar no más que unos meros apuntes sobre el papel y las funciones del director. Lo único que esperaba del director era que entendiera el contenido puramente formal de la obra y que «creara una unidad de construcción homogénea de la obra» mediante, lo que quizás le parecía lo más importante, «la subordinación de todos los elementos a la idea general de la escenificación y al tono formal del espectáculo»²³. En su libro sobre el teatro escribía también: «El director, creo, debería olvidarse por completo de la vida y de sus consecuencias y tener en la mente únicamente un cúmulo de acciones y frases que a base de algunos indicios el autor formuló como una construcción según su propio sentido de la Belleza formal en el Tiempo, permitiendo el mayor número de ideas individuales de los actores, que igual que él, están predispuestos de manera antirrealista»²⁴. Witkiewicz, a pesar de que reconoce que las técnicas de escenificación propias del movimiento de la Gran Reforma Teatral debilitan en gran parte las tendencias naturalistas, sin embargo, no cree que sean capaces de devolver al teatro sus funciones mágicas y religiosas perdidas gracias a que el espectador entre en la esfera de las vivencias metafísicas. Y por eso cree que cualquier intento de reformar el teatro tendría que partir de la pregunta: «¿Es posible crear una forma de teatro en la cual el hombre contemporáneo, a pesar de los mitos y creencias desaparecidas, pudiese vivir unos sentimientos metafísicos, al igual que an-

²² S. I. Witkiewicz, «El teatro del futuro» («Teatr przyszlosci»), en *El siglo XX (Wiek XX)*, 1928, 8.

²³ S. I. Witkiewicz, *El teatro (Teatr.)*, Kraków, 1923, p. 73.

²⁴ *Ibidem*, p. 165.

tes el hombre las vivía por causa de aquellos mitos y creencias?»²⁵. Hay que recordar que la misma pregunta la hará quince años más tarde Antonin Artaud. Tanto Witkacy como el francés Artaud trataban de encontrar algún punto de coincidencia entre lo sacro y el arte. Los dos estaban convencidos de que el teatro nace en su forma más pura ahí donde se desintegra un antiguo culto. Los dos tenían como la idea principal del teatro el vínculo metafísico del hombre con la naturaleza. En la elaboración de este tipo de concepto del teatro evidentemente pudo haber ejercido influencia el hecho de que los dos artistas experimentarían un contacto directo con las culturas primitivas y sus formas de culto²⁶. Artaud vio el espectáculo del teatro de Bali; en el caso de Witkiewicz la ocasión de encontrarse con aquellas culturas fue su viaje al suroeste de Asia en la expedición de Bronisław Malinowski. El sentido de ubicar de esta forma la génesis del teatro resulta más evidente si recordamos que Witkacy buscó la motivación de sus conceptos estéticos en el arte de los siglos pasados, en los que, según el autor, los sentimientos metafísicos eran una vivencia propia de todos los seres humanos y por tanto el arte, sin dificultades, podía cumplir con sus vocaciones metafísicas cumplimentando de esta forma al culto. El hecho de que el arte dependiera de los valores supremos garantizaba la unidad de la forma y el contenido. Así pues, el rasgo principal del arte anterior fue su total unidad entre el contenido y la forma. Además, el contenido fue señalado únicamente de forma simbólica. El valor principal lo tenían las relaciones entre sus elementos formales que dependían de manera decisiva de la lógica interna de la obra. Por ejemplo, en la Grecia Antigua en el teatro seguramente no se trataba del contenido de los espectáculos, ya que el público lo conocía perfectamente por la mitología. Lo que importaba era el acontecer mismo en el escenario, al igual que ocurre en el caso de la música. Lo que veía el público le trasladaba a otra dimensión, a la realidad de las vivencias metafísicas, muy lejanas de la realidad de la vida. Esto fue posible únicamente gracias al hecho de que todo lo que sucedía en el escenario se materializaba «sólo gracias a su forma, por la intensificación del elemento puramente metafísico» y «los sentimientos como tales [...] no eran nada más que el pretexto para expresar las relaciones formales, que por otro lado se expresaban por medio de sus relaciones y la síntesis de las imágenes y los

²⁵ *Ibidem*, p. 4.

²⁶ Sobre este tema habla el artículo de A. Falkiewicz «Witkacy, Artaud, la Vanguardia»: «Witkacy, Artoud, Awanguardia», en *Diálogo (Dialog)*, 1960, 6.

sonidos, y finalmente los significados de las palabras pronunciadas, una dimensión psíquica distinta»²⁷.

Witkacy considera que en los años veinte de nuestro siglo el teatro se encuentra en la situación más decadente. El teatro contemporáneo que ya no tiene nada que ver con el rito y se limita únicamente a la imitación de la vida, rompió el límite entre el arte y la vida, convirtiéndose, poco a poco, en ella misma. El propósito más urgente para el teatro es devolverle sus primitivas funciones metafísicas. Evidentemente este propósito no se puede alcanzar recurriendo a las formas antiguas. Para superar las exigencias realistas, el primer paso es el de romper con la intriga y la acción, entendidas según las exigencias de la lógica de causa y efecto. Después de haber destruido la acción, es importante hacer desaparecer los problemas que pudieran aparecer como consecuencia de los acontecimientos representados. Este recurso suprimirá por lo tanto todo tipo de funciones teóricas que pudiera tener el teatro, como las de carácter didáctico, político, social, etc. A la acción ilógica, como ya hemos mencionado anteriormente, corresponde la «psicología fantástica» de los personajes, lo que en la práctica teatral equivaldría a prescindir de los medios tradicionales de caracterización de personajes tales como el individualizar el aspecto exterior, la psique e incluso el lenguaje. Los personajes del teatro nuevo están liberados de las leyes de la psicología, de la ética, e incluso de la biología. Witkiewicz propone la oposición del relativismo total a conceptos tales como el tiempo y el espacio, pero también la muerte. El autor escribe:

Me refiero a que el hombre o cualquier otro ser en el escenario pudiera suicidarse por causa de derramar un vaso de agua, el mismo ser que hace un momento bailaba de alegría por causa de la muerte de su querida madre; que una pequeña niña de cinco años pudiera dar una conferencia sobre las coordenadas de Gauss a monstruos parecidos a monos que tocan el gong y repiten sin cesar la palabra «Kalarfar», y que después estos monstruos aparezcan convertidos en miembros del jurado que debate el asunto de la pérdida de una bolita de cobre perteneciente al jefe de los juegos privados de la princesa Chalatri, la cual le dio una palmada en el hombro a su novio agradeciéndole de esta forma la muerte por cosquillas de su doberman preferido; y a quien seguidamente mata con una sonrisa fría por quitar el polvo a un pelargonio enmohecido; además el culpable fue condena-

²⁷ S. I. Witkiewicz, *El teatro (Teatr.)*, Kraków, 1923, p. 6.

do a beber obligatoriamente cinco litros diarios de licor de piña durante 15 años²⁸.

Witkacy subraya que la aparente falta de lógica conlleva consigo únicamente a la «falta de orden y sentido únicamente desde el punto de vista de la realidad» y que al contrario «no suprime el orden y la composición formal». Witkacy subraya que siempre hay que distinguir el «absurdo entendido desde el punto de vista real» y el «sentido formal», pues no se trata de «acumular absurdos, sino de crear construcciones formales pero sin llegar a inventarlas de forma fría»²⁹.

Witkiewicz en su teatro pretendía poner al actor en un lugar importante. Y aunque lo deshumaniza, no lo hace de la misma manera que lo hizo Craig, sustituyendo al actor por una marioneta, sino sustituyendo al hombre real por un hombre-construcción. Su visión de la técnica interpretativa también difiere mucho de la técnica de Stanislavski, aclamada en su época, y aunque en absoluto rechaza las técnicas elaboradas por el director ruso, únicamente considera válido el principio del trabajo en equipo, la interpretación como papel de equipo³⁰. Sin embargo, Witkiewicz no postula el distanciamiento del actor frente al papel que interpreta. El actor de Witkiewicz tiene un problema difícil de solucionar, tiene que entender el personaje que interpreta, pero a la vez acordarse de que encarna a una persona muy distinta de las personas reales en la vida. El tipo de interpretación que recomienda Witkiewicz la define él mismo como «interpretación significativa». Hay que resaltar también el hecho de que el actor no debe utilizar sólo un estilo de interpretación, como ocurre en el teatro realista. Al contrario, el actor en el teatro de la Forma Pura tiene unas grandes posibilidades de preparar su papel. La gran libertad que le concede la teoría formista a la vez exige del actor una gran inventiva y capacidad de improvisar, lo que añade aún más matices innovadores a su función en la obra. Sin embargo, esta enorme libertad creativa del actor termina en el momento de entrar en el escenario. Durante la función el actor debería limitarse a cumplir con detalle con la visión del personaje creada anteriormente y practicada durante los ensayos. Ahora ya no hay lugar para la improvisación ya que ésta podría no estar de acuerdo con el tono y la construcción de la obra en su totalidad. El teatro de la Forma Pura no es la

²⁸ S. I. Witkiewicz, *El teatro (Teatr.)*, Kraków, 1923, p. 124.

²⁹ *Ibidem*, p. 125.

³⁰ S. I. Witkiewicz, «Sobre la interpretación artística del actor» («O artystycznej grze aktora»), en *Revista de la tarde (Przegląd Wieczorny)*, 1927, 127, p. 3.

commedia dell'arte, por lo tanto «el actor que entra en el escenario debe parecerse a un pintor, que de tal forma pensó ya en todos los detalles y además tiene la mano tan segura que hacer el cuadro será para él sólo un acto mecánico de cubrir con pintura unos espacios»³¹. La idea de eliminar de la interpretación cualquier tipo de casualidad y la oposición frente al tratamiento emocional del papel en cierto sentido acerca a Witkiewicz a los postulados de Craig³².

Además de los citados principios de la interpretación, Witkacy dicta también el de pronunciar el texto de la obra de forma independiente de los estados de ánimo del actor, incluso dice que «el actor que quiere interpretar de manera significativa debe olvidarse de que tiene cuerpo» sin embargo, «nunca puede olvidar que tiene cabeza y para su uso artístico sólo un órgano vocal, cuya relación con las «entrañas» y su expresión debe ser más bien mediocre»³³. Las frases deben ser pronunciadas con buena dicción pero sin ningún tipo de énfasis sentimental, subrayando únicamente el valor acústico y semántico de las palabras (se trata de su significado artístico). Witkacy admite también la disonancia surgida, por ejemplo, como efecto de la pronunciación de un texto trágico con sonrisa o alegre de forma lúgubre. Witkacy de entre las técnicas interpretativas excluye el gesto, la mímica y el movimiento, que según él no deben ser utilizados como forma de expresión de los sentimientos. «Todos los trémolos de carácter cardiaco-tripal, las lagrimas, espasmos del diafragma y de otros órganos deben estar excluidos»³⁴. A Witkacy no le interesaba la forma sentimental de interpretar, pero tampoco quería frialdad frente al personaje. En lugar del sentimiento en su teatro quiere dinamismo. El teatro tiene que ser sincero. Y esta sinceridad la pretende conseguir no «fingiendo» algo, no interpretando, sino creando algo absolutamente nuevo, distinto del mundo que conocemos.

Evidentemente, antes de empezar el trabajo, el actor debe haber conocido anteriormente la principal idea formal del espectáculo y además comprender su participación en la obra como uno de sus elementos constructivos. El actor, a pesar de su importancia, es como una «mancha en una composición» y por eso cualquier movimiento del actor debe estar sujeto a este requisito. Por esta razón también es muy importante la ubicación de los

³¹ S. I. Witkiewicz, *El teatro (Teatr)*, Kraków, 1923, p. 72.

³² E. G. Craig, *Sobre el arte del teatro (O sztuce teatru)*, Warszawa 1964.

³³ S. I. Witkiewicz «Sobre la interpretación artística del actor» («O artystycznej grze aktora»), *Revista de la tarde (Przegląd Wieczorny)*, 127, p. 3.

³⁴ *Ibidem*.

actores en el espacio del escenario. «La disposición misma de las figuras en el escenario no debe resultar casual desde el punto de vista de la realidad de la vida, sino que tiene que destacar su relación con el decorado para que el cuadro en la mayoría de los momentos represente una construcción pictórica; el actor después de haber dicho lo que está en el texto de la obra, puede, como ocurre en el teatro japonés, quedarse inmóvil o cambiar de posturas, pero sin recurrir a la interpretación mímica»³⁵.

LA ESCENOGRAFÍA

El modo de «interpretación significativa» de manera directa impone nuevas tareas al escenógrafo. Porque en este caso el escenógrafo no puede limitarse únicamente a proyectar una «caja indiferente». Tiene que desarrollar su visión plástica en «una armonía funcional con las ideas del director y de los actores» y ajustar sus conceptos a «sus exigencias, y crear el decorado durante los primeros ensayos en el escenario mismo». Además tiene suma importancia la organización de las escenas colectivas porque «situar a un grupo de personas a la izquierda crea una imagen distinta de esta parte del escenario», al igual que «dos frases pronunciadas en la parte derecha necesitan un fondo adecuado»³⁶.

Witkacy en su libro teórico *El teatro* dedica relativamente poco espacio a la escenografía. Se limita únicamente a una lacónica constatación de que la escenografía tiene que corresponder al carácter general de la obra. También advertía Witkiewicz que el elemento plástico nunca puede convertirse en el protagonista de la obra, no quería que llegara a «aniquilar tanto al actor como a la palabra». Escribía que «el predominio del decorado y el vestuario, o incluso del movimiento sobre la palabra es muy nocivo para el teatro, lo convierte en cuadros vivientes o en pantomima. Lo mismo sucede si se sobrecargan los espectáculos de música, que es una forma de pasar a un tipo de ballet indeterminado, lo que les ocurre a los directores demasiado musicales. Así el teatro deja de ser teatro»³⁷. Añade que es inoportuno utilizar de forma exagerada la luz, la iluminación, ya que este recurso puede perjudicar en la concentración del público. Sin embargo, en sus obras dramáti-

³⁵ S. I. Witkiewicz, *El teatro (Teatr)*, Kraków, 1923, p. 181.

³⁶ S. I. Witkiewicz, «El teatro del futuro» («Teatr przyszlosci»), en *Siglo XX (Wiek XX)*, 1928, 8.

³⁷ S. I. Witkiewicz, «Sobre la interpretación artística del actor» («O artystycznej grze aktora»), en *Revista de la tarde (Przegląd Wieczorny)*, 1927, 127, p. 3.

cas dedica unos amplios espacios a las acotaciones, aunque no esté del todo de acuerdo con su anterior principio de que la obra escrita debe ser únicamente un guión, un material para los que, poniéndolo en escena, lo seguirán creando. En las acotaciones expone una amplia información sobre los decorados, los vestuarios de los personajes y hasta unas descripciones detalladas de su fisonomía.

Hay otro elemento crucial que destaca en la teoría de la Forma Pura aplicada al teatro: el espectador. El espectador siguiendo el proceso de unificar «la multitud en la unidad» no sólo tiene vivencias estéticas, sino también, o sobre todo, experimenta vivencias metafísicas. En el teatro la relación obra-receptor tiene una importancia decisiva. En uno de sus artículos escribe Witkiewicz:

La compenetración mutua entre los que crean la obra y la sociedad en el teatro es muy importante y directa. La obra teatral es la suma del autor, el director y los actores, más el público; en una sala vacía o donde hay dos o tres espectadores (a lo mejor estos tres pueden influir en los actores de forma especial...) no hay espectáculo teatral en el sentido propio de la palabra; no existe la atmósfera en la cual pueda florecer una obra en el escenario, la falta de comunicación entre el público y el mundo encerrado en sí, separado por la batería de las luces, puede aniquilar los mayores valores que potencialmente representa el trabajo de los otros tres elementos de la obra enumerados anteriormente; esa falta puede impedir que se desarrolle en su forma óptima.

Por lo tanto dependerá del público, de su predisposición, de su capacidad para crear este fluido, el desarrollo, «la síntesis mágica de los diversos elementos, que confluirán en un ente volátil y misterioso, que en realidad es una verdadera obra escénica»³⁸.

A pesar de esta eufórica opinión sobre el papel creativo del espectador, en otro fragmento del mismo artículo habla de él como la mayor fatalidad del arte escénico. «El hecho de que el resultado [del espectáculo] dependa también del espectador que unifica la multitud de sensaciones, es la fatalidad de un arte de tanto peso y tan inevitable como el peso de los cuerpos»³⁹.

Desgraciadamente Witkiewicz no desarrolla en su teoría este punto tan importante. No explica ni siquiera si se refiere únicamente a un tipo de predis-

³⁸ S. I. Witkiewicz, «Sobre la polémica y los enemigos» («O polemice i wrogach»), en *Revista de la tarde (Przegląd wieczorny)*, 1927, 116, 21 de mayo, p. 3.

³⁹ *Ibidem*.

posición representada por el espectador, lo que espera de la obra, el estilo realista o formalista. Ni tampoco desarrolla la idea de la excepcionalidad del arte escénico como el único en el cual el espectador colabora en la creación de una forma decisiva del espectáculo en el que su posibilidad de vivir sentimientos metafísicos se intensifica.

Resumiendo, hay que resaltar que la teoría teatral de Witkiewicz tiene bastantes puntos sin determinar, lo que permite una libertad quizás demasiado grande en la interpretación de sus postulados. Esta impresión crece aún más teniendo en cuenta la precisión con la cual creó su teoría de la pintura. Evidentemente puede resultar también llamativo el hecho de transponer su casi científica teoría de la pintura a otra disciplina del arte tan diferente. Sin embargo, a pesar de algunas debilidades de su sistema, puede ser resumido en unos cuantos postulados artísticos muy concretos que además pueden realizarse en forma práctica. Konstanty Puzyna en su artículo «En los desfiladeros del absurdo»⁴⁰ escribe que la teoría de la Forma Pura puede ser inspiración para los espectáculos de tipo *happening* o espectáculos plásticos o de carácter puramente intelectual.

Estamos seguros de que una respuesta sólida a la pregunta sobre cómo Witkacy se imaginaba la realización de la Forma Pura en la práctica teatral es imposible. Además, el mismo autor siempre subrayaba que su teoría debe ser comprendida como una teoría de la obra ideal y cuya realización es casi imposible.

En el artículo vuelve una vez más Witkiewicz a su teoría de la Forma Pura, sus fundamentos filosóficos y estéticos. Expone otra vez su visión del futuro del arte y también expresa su opinión sobre el experimento en el arte. Él en principio separa el teatro artístico del teatro experimental. Además, se declara totalmente enemigo del así llamado teatro experimental. Escribe en su artículo: «El arte y el experimento son valores incompatibles. En el arte no se puede experimentar, hay que crear, teniendo, si se permite esta expresión, abrochado hasta el último botón. Puede salir algo sin valor, a pesar de todos los esfuerzos, pero las fuerzas tienen que agotarse hasta el final. Sólo entonces se puede conseguir algo realmente importante»⁴¹.

⁴⁰ Konstanty Puzyna, «En los desfiladeros del absurdo» («Na przeleczach bezsensu»), en *El diario teatral (Pamiętnik teatralny)*, 1969, 3, pp. 251-264.

⁴¹ S. I. Witkiewicz, «Sobre el teatro artístico» («O artystycznym teatrze»), en *Pluma (Pióro)*, 1938, 1, reeditado en *Nuevas formas en la pintura y otros escritos estéticos*, Warszawa 1959.

En cuanto al teatro experimental, cree Witkacy que es algo totalmente distinto. Considera que, según dice el nombre mismo del «teatro experimental», se trata de hacer algo sólo para probar, para experimentar, sin recurrir a un compromiso total por parte del «artista», lo que también le libera de su responsabilidad del resultado final. En el libro *El teatro*⁴² pide: a) si es posible pronunciar el texto de una manera que no sea sentimental, sino retórica; b) manteniendo la condición anterior, intentar el más rápido ritmo de interpretación; c) donde sea posible, respetar las indicaciones para el director, referentes a la ubicación de personajes; y en cuanto al decorado, que esté de acuerdo con mi descripción; d) no intentar conseguir algo más extraño de lo que hay en el texto mediante unas combinaciones de carácter decorativo-ambiental-entrañable y una manera poco normal de pronunciar el texto; e) tachar en el texto lo mínimo.

Este miniprograma, como vemos, tiene hasta tres puntos en los cuales Witkiewicz pide respeto a la voluntad del autor y al texto escrito de la obra.

Como ya hemos señalado, el mismo Witkiewicz habla de la Forma Pura como un ideal que él creía no sólo muy difícil de alcanzar, sino imposible en la práctica. Por eso en su propia obra dramática no pretende, a pesar de todo, alcanzarlo. Recurre, por lo tanto, a medios indirectos. Y a pesar de que considera la obra de arte como una creación totalmente autónoma y no una transformación de la realidad, se da cuenta de que para conseguir una construcción formal tiene que recurrir a los elementos de la realidad. Permanece fiel a este principio tanto en el área de la pintura, donde los elementos de sus composiciones pictóricas son objetos reales, pero deformados, como en el campo de su obra dramática. Para conseguir construcciones formales Witkiewicz recurre en el drama, precisamente, a un complejo mecanismo de deformación. La deformación la ejecuta en el plano de la acción, de la psicología de los personajes, de su forma de expresarse, las situaciones escénicas, etc. Evidentemente, según lo expone en el libro *El teatro*, todo tipo de deformación debe estar justificada únicamente por los principios constructivistas. A pesar de la autonomía fundamental del drama como obra de arte, Witkacy no llega a suprimir la acción; sin embargo, ésta tiene que ser únicamente un valor aparente de la obra. El valor formal para él es el único importante y existe de una forma independiente. El mismo autor recurre al término de la «deformación» que concibe como todo tipo de transformación de los objetos reales. Evidentemente, desde nuestra perspectiva esta defini-

⁴² S. I. Witkiewicz, *El teatro (Teatr)*, Kraków, 1923.

ción parece o demasiado amplia o no del todo exacta, ya que la literatura en general o todo tipo de artes semánticas están basadas en algún tipo de deformación. Lo que hace en sus obras dramáticas Witkiewicz podemos, sin embargo, llamarlo deformación del teatro naturalista. Esto se puede entender como un tipo de continuación de lo que hicieron ya los simbolistas y continuaron los expresionistas. Witkiewicz se da cuenta de su excepcionalidad ya que para él la deformación no es sólo un medio de expresión, sino que es un medio para poder crear una nueva realidad metaliteraria.

El proceso de la deformación lo inicia Witkiewicz en el lenguaje. Resulta muy difícil crear diálogos de acuerdo con su propia teoría de la poesía. Lo más fácil es introducir en el texto fragmentos o poemas enteros a lo que Witkiewicz recurre frecuentemente, por ejemplo en el «Prólogo» de *La nueva Liberación*, los monólogos rimados en la obra *Maciej Korbowa y Bellatrix* y en *Tumor Cerebral*; en *El loco y la monja* (1923) encontramos poemas de Walpurg y, finalmente, en *La pequeña mansión* (1921), donde *Jezory* recita sus propios poemas. En general, el pretexto de recitar poemas es muy recurrido por Witkiewicz. Vale la pena recordar que también en el ejemplo de un drama ficticio que él propone en el libro *El teatro* hay un personaje que en un momento dado recita un poema.

Witkiewicz no escribió ningún drama completo en verso. Quizás fue mejor que ocurriera así. Sobre todo en la etapa madura de su creación, se dio cuenta de que no estaba dotado para la poesía. Llegó incluso a citar sus poemas juveniles como ejemplos de la grafomanía más tremenda.

En cuanto al diálogo, no pretende hacer de él una composición autónoma. Procura crear un lenguaje muy distinto de aquel que se utiliza en los dramas naturalistas y la vida real. En sus diálogos ya no encontramos oposiciones sorprendentes o palabras que en realidad no significan nada. El lenguaje de sus diálogos está repleto de neologismos, expresiones pseudodialectales o comparaciones sorprendentes. Su lenguaje es muy rico, es exuberante. Comprende una enorme escala, empezando por los términos filosóficos y terminando por las más increíbles palabras malsonantes inventadas por el propio autor.

La deformación alcanza por supuesto también a los personajes de Witkiewicz y sus acciones. Sus personajes deben ser absolutamente diferentes de las personas existentes. La acción del drama también tiene que ser ilógica e irreal como los personajes que la crean. La psicología de estos personajes no es ni la psicología de la profundidad del personaje, ni nada parecido. Es una psicología que no tiene nada que ver con la psicología de las personas vivas. En un drama realista o naturalista se recurre a la individualización

de los personajes para determinar su nivel social, su formación, etc. En el caso de Witkiewicz también ocurre algo así, lo único que al revés. En sus obras dramáticas una princesa puede decir palabras malsonantes como un carretero y un zapatero citar a Husserl.

En cuanto a la acción, Witkiewicz rompe especialmente con la tendencia literaria realista. En sus obras el personaje que muere o es asesinado en el primer acto, en el segundo aparece totalmente sano como si no hubiera ocurrido absolutamente nada. Ejemplos de este tipo hay muchos, sin embargo, los más espectaculares son las muertes y resurrecciones de *La gallina acuática* (1921), *La madre* (1924) y *El loco y la monja* (1923).

En la vida real también puede ocurrir que una persona distinguida diga un taco, sin embargo, en el teatro naturalista la persona distinguida no lo puede hacer. Así los personajes-tipo de la tradición naturalista son aquellos de los que parte Witkiewicz para crear sus tipos «al revés». Para el autor un personaje que en el escenario se comporta como lo tendría que hacer en la vida constituye una excepción. Lo fantástico en los comportamientos de sus personajes lo expresa la forma de realizar su programa de la «acción fantástica», o sea, antirrealista. Este recurso, en cierto modo, se remonta a la tradicional literatura fantástica, a las leyendas y cuentos que tampoco cuentan con la verosimilitud realista.

La deformación de Witkiewicz no se limita a presentar el mundo «al revés». Él exagera, caricaturiza. En sus obras si alguien es filósofo todas sus apariciones en el escenario estarán llenas de discursos filosóficos; si alguien es poeta no para de escribir o declamar, etc. Los rasgos psicológicos de estos personajes están en armonía con sus motivaciones, sin embargo, éstas parecen estar «infladas» hasta lo infinito.

De esta forma, en lugar de un esquema naturalista Witkiewicz crea un nuevo «antiesquema». Abandona todo el aparato del recurso, llevado a la perfección por el teatro que le era contemporáneo, para individualizar a los personajes. Abandona también el simbolismo y el carácter alegórico del teatro. Intenta crear una nueva galería de personajes-tipo teatrales. Y aunque a primera vista esta galería resulta ser muy vistosa, hay ahí matemáticos, campesinos, jefes de tribus malai, bacteriólogos, políticos, generales rusos y polacos, almirantes ingleses, distinguidas madres, hetairas, vampiresas, ingenuas muchachas, y hasta —a pesar del postulado de evitar una fantasía superficial— momias vivientes y otros monstruos. Pero todos ellos se pueden reducir a unos tipos simplemente. También se puede considerar que los tipos de personajes que aparecen en la obra de Witkacy tienen una genealogía visible en la tradición teatral. Tienen rasgos genéricos aumentados hasta

límites inimaginables; sin embargo, carecen de rasgos individuales, por eso a pesar de ser muy expresivos resultan unidimensionales, planos.

Además de tipos determinados de personajes, en casi todas las obras de Witkiewicz aparecen los muchedumbres. Siempre se trata de un grupo de extras disfrazados de obreros, marineros o guerreros malayos cuya actuación se limita a unos gritos colectivos, sacudir armas o abatir a alguno de los protagonistas. Hay que subrayar que en general la muchedumbre en sus obras funciona más bien según el principio *deus ex machina*.

Witkiewicz quería romper con el sistema de los «triángulos» de las farsas burguesas, pero cae en otro error al crear otro sistema de esquemas. En sus dramas no existe lo que en realidad constituye el punto de partida de la dramaturgia mundial, o sea, los conflictos éticos, donde los personajes deben moverse en un espacio entre el bien y el mal. La acción propiamente dicha, según su teoría, debería ser sustituida por el «acontecer en el tiempo», aunque Witkiewicz no ofrece en sus obras la acción propiamente dicha, sino que la sustituye por la memoria. En la mayoría de los casos se trata del recuerdo de rencores de situaciones pasadas, de hace mucho tiempo, o cuestiones que en realidad ya no importan. La acción del drama progresa, a veces sin motivos aparentes; sólo los de la construcción o a causa de acontecimientos que tuvieron lugar antes de que se iniciara el «acontecer en el escenario» la empujan hacia adelante. La presión del pasado parece aplastar la importancia del presente. Es tan importante que en realidad es el único motor de la acción dramática.

Es también muy interesante cómo trata el autor el futuro. El futuro, los finales indeterminados, no motivados, o una «congelación» de la acción que la traslada en un tipo de *status quo*, transformando de esta forma la obra en algo abstracto. Así, el futuro después del «acontecer escénico» alcanza una dimensión catastrofista. Cuando desaparece la parte dramática de la obra queda el «ambiente metafísico».

El teatro de Witkiewicz es estático, un rasgo no deseado por su autor. Esta característica le asemeja un poco al teatro simbolista aunque él mismo conscientemente huye de todo tipo de símbolos y simbolismos. En sus obras también en vano buscaremos la sutileza emocional de los dramas simbolistas. Sus dramas resultan estáticos a pesar de lo violento y lo drástico que pueden resultar sus diálogos, frecuentes disparos y muertes, e incluso a pesar del gran dinamismo de las escenas aisladas. El deseo de Witkiewicz de crear un teatro sin sentimientos, ubicado en una abstracción antiemocional, le llevó, finalmente, a que las obras más consecuentes con su teoría de la Forma Pura como *Metafísica de un ternero bicéfalo* (1921), *Los hermosos y*

los macacos (1922) y *La independencia de los triángulos* (1921) resultarían defectuosas desde el punto de vista de la composición. Se explayan demasiado, están compuestas de escenas no coordinadas y llegan a cansar por la exuberancia de ideas y objetos en el escenario.

La teoría teatral de Witkiewicz constituye un ejemplo de una de las tendencias más innovadoras en el teatro europeo de los años veinte. Quería un teatro libre de lazos naturalistas, libre de funciones didácticas y sociales, organizado alrededor de una idea formal que podría llegar a «constituir un bien en sí». Witkacy quería un teatro que volviera a sus propias raíces, un teatro cuyo valor supremo fuera el sentimiento que pudiera provocar y que este sentimiento fuera el equivalente de la *katharsis* antigua. Ese teatro con el cual soñaba Witkiewicz sería un «templo donde vivir verdaderos sentimientos metafísicos»⁴³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alois, E. (1985): «Witkacy Altösterreicher und Avantgardist - noch immer ein Geheimtip», *Limes*, St. Pölten, 1-2, pp. 8-11.
- Blonski, J. (1973): *S. I. Witkiewicz jako dramaturg*, Cracovia, p. 23.
- (1967): «Teatr Witkiewicza: forma formy», *Dialog*, 12, pp. 69-83.
- (1970): «U źródeł teatru Witkacego», *Dialog*, 5, pp. 81-90.
- Degler, J. (1971): «Sztuka teatru w systemie estetycznym S. I. Witkiewicza», *Litteraria*, 3, pp. 99-129.
- (1972): «Witkacego teoria teatru», en AA.VV., *Z teorii teatru*, Varsovia, pp. 5-30.
- (1973): *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Varsovia, p. 230.
- (1985): «Kronika życia i twórczości S.I. Witkiewicza», *Pamiętnik literacki*, cuaderno 1-4, pp. 61-140.
- Gerould, D. (1981): *Witkacy. S. I. Witkiewicz as an Imaginative Writer*, Seattle and London.
- Presca González, F. (coord.) (1997): *Historia de las Literaturas Eslavas*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Puzyna, K. (1961): «Witkacy», *Dialog*, 8, pp. 109-128.
- (1972): «Pojęcie Czystej Formy», *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, Wrocław, pp. 257-267.



⁴³ *Ibidem*, p. 111.

- Tomassuci, G. (1982): «S. I. Witkiewicz: L'ontologia in forma di romanzo», en *Revista di Letterature Moderne e Comparate*, Pisa, vol. XXXV, fasc. 3, pp. 243-256.
- Witkiewicz, S. I. (1974): *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne*. Teatro, edición de J. Leszczyński, Varsovia, PWN.
- (1976): *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, edición de J. Leszczyński, Varsovia, PWN.
- (1976): *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, edición de J. Degler, Varsovia, PIW.
- (1977): *Czysta Forma w teatrze*, edición de J. Degler, Varsovia, Wyd. Artystyczne i Filmowe.
- (1977): *Pojecia i twierdzenia implikowane przez pojecie Istnienia i inne prace filozoficzne*, edición de Bohdan Michalski, Varsovia, PWN.
- (1978): *Zagadnienia psychofizyczne*, edición de Bohdan Michalski, Varsovia, PWN.
- (1992): *Nowe formy w malarstwie*, Skierniewice, FiS.