

***Teatro de la muerte: La impronta de Wielopole,  
Wielopole (1980) de Tadeusz Kantor en La valentía  
(2018) de Alfredo Sanzol***

Carolina Viñarás Pérez  
Universidad Complutense de Madrid  
[cvinaras@ucm.es](mailto:cvinaras@ucm.es)

**Palabras clave:**

Tadeusz Kantor. Teatro de la muerte. Alfredo Sanzol. Dramaturgia contemporánea.

**Resumen:**

En el presente artículo se propone un análisis de ambas obras. Primeramente se presenta la biografía y bibliografía de los autores, para luego sintetizar los rasgos inherentes del *Teatro de la muerte* de Kantor como, el «automatismo» de los personajes, los «objetos pobres», la técnica del «embalaje» y la tan peculiar «cadencia», responsable de la idea de individualidad y el sentido eterno de la existencia. Estas características tan singulares se examinarán en la obra de Sanzol, *La valentía*, y así trazar las analogías existentes entre las dos puestas en escena.

***Death's Theatre: The influence of Tadeusz Kantor's piece,  
Wielopole, Wielopole (1980), in La valentía (2018)  
by Alfredo Sanzol***

**Key Words:**

Tadeusz Kantor. Death's Theater. Alfredo Sanzol. Contemporary dramaturgy.

**Abstract:**

In the current article we propose the both plays' analysis. We will begin with the authors' biography and bibliography, after that we will summarise the inherent characteristics of Kantor's *Death's Theatre* like, the characters' «automatism», the «poor objects», the «packaging» technique and the so peculiar cadence, responsible of individuality's idea and the existence's eternal sense. These atypical particularities will be examined in the Sanzol's play, *La valentía*, therefore we could draw up the existing analogies between both staging.

---

## Introducción

Tadeusz Kantor fue uno de los dramaturgos más significativos de la vanguardia polaca. Podría decirse que fue el demiurgo exclusivo de su teatro. Desde su muerte, nadie ha tomado el relevo de su innovador proyecto. Sobresalió por las líneas que trazó sobre el escenario, las cuales atravesaban sujetos y actuación; por la inclusión de objetos cotidianos desterrados de un uso convencional que cobraban una nueva función en su teatro; por la utilización de entes, calco de los actores; porque no era preciso entender polaco para percibir la evolución de la trama y, porque sus obras eran una constante, un *work in progress* que él no daba nunca por terminadas; no diferenciaba entre ensayos y muestra final ante el público. Hasta el mismo día del espectáculo, Kantor discurría por el escenario reubicando objetos o guiando a los actores. Su trabajo como universo no ha sido heredado, pero pequeños astros orbitan en el trabajo de dramaturgos posteriores manteniendo así, su legado vivo.

En el presente artículo se ha tratado de realizar un cotejo entre la obra de Kantor, *Wielopole, Wielopole*, y la pieza de Sanzol, *La valentía*. Para ello, antes de desarrollar la comparativa se han dedicado unos epígrafes a la biografía y bibliografía de ambos autores, dedicando un apartado independiente a los elementos del Teatro de la Muerte y a las obras objeto de análisis. Resulta interesante abordar la impronta del autor polaco en esta obra cómica de Sanzol, por ser, *a priori*, obras heterogéneas. La obra del dramaturgo español es tan solo una muestra del reflejo del espíritu de Kantor en el teatro contemporáneo.



## 1. Tadeusz Kantor

*Creo que la barbarie y la sutileza,  
lo trágico y la carcajada,  
pueden convivir en el mismo todo,  
que el todo se forma mediante contrastes y, cuanto más grandes  
sean estos,  
más palpable se vuelve la totalidad,  
más concreta,  
más viva.<sup>1</sup>*

Tadeusz Kantor nació en Wielopole-Skrzyńskie en la provincia de Cracovia en Polonia, el 6 de abril de 1915. Su padre, Marian Kantor, fue profesor y militante nacionalista que combatió bajo el mando del mariscal Piłsudski durante la Primera Guerra Mundial, a término de esta no volvió al lado de su familia. Ante esta situación, la madre de Tadeusz, Helena, buscó amparo en la casa parroquial donde ejercía como cura su tío, Józef Radonoewicz. Sería allí donde Tadeusz pasaría su infancia, rodeado de numerosos familiares: tíos, primos, abuela... este hábitat particular conformaría posteriormente el germen de su teatro. Estudió Escenografía en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, allí realizaría su primera puesta en escena con una obra de Maeterlink, uno de sus dramaturgos preferidos junto a Wyspiański y Witkiewicz. Coincidiendo con el inicio de la Segunda Guerra Mundial fundó el Teatro Clandestino Independiente, sumido en la resistencia durante la ocupación nazi. En 1949 cuando Polonia entra a formar parte de la URSS, Kantor es de los pocos artistas que siguió una línea propia fuera de la imposición socialista, esto le supuso la usurpación de su título de la Academia de Bellas Artes que no le será devuelto hasta 1969. Por ello, debe emplearse en proyectos escenográficos en los teatros de dentro y fuera de la ciudad. En uno de sus viajes a París, gracias a una beca, en la década de los cincuenta, descubre el arte informal, el cual adoptará para su Teatro Cricot 2, con el que subirá a escena diferentes obras de Witkiewicz. Estas piezas se caracterizaban por una provocación extrema. Sus creaciones durante este periodo recibirán el nombre de *cricotages*,

<sup>1</sup> [Kantor, 2010a: 15]



técnica similar al *happening*<sup>2</sup>. Será a finales de los años sesenta cuando será conocido por sus obras, *Gran embalaje* (1966), *La carta* (1967) y *Lección de anatomía* (1968), entre otras. A partir de la década de los setenta comienza a dar conferencias en el extranjero, a la vez que sale de gira con su Teatro Cricot 2. En París, en 1972, escenifica la obra de Wyspiański, *Los zapateros*, y *Wielopole, Wielopole* en Florencia en 1980. En 1975, estrena la pieza, *La clase muerta*, texto escrito sobre la obra de Witkiewicz, *Tumor Cerebral*. Esta puesta en escena alcanzaría la madurez de su lenguaje teatral con multitud de representaciones por todo el mundo. Resulta paradójico que esto supusiera para Kantor un estancamiento, pues aseveraba, según Susmansky Bacal [2018: 20], que el hecho de escenificar tantas veces había anquilosado la obra, es decir, su creación constante se había detenido, por lo que decidió retirarla de las giras. Con este espectáculo inició el llamado *Teatro de la muerte* al que se añadirían las obras *¿Dónde están las nieves de antaño?* (1979), la ya mencionada, *Wielopole, Wielopole* (1980) y *¡Qué revienten los artistas!* (1985), entre otras, además de otros espectáculos realizados con los alumnos de los seminarios que impartía en Düsseldorf y Charleville. Kantor murió el 8 de diciembre de 1990, mientras se ensayaba la que se convertiría en su obra póstuma, *Hoy es mi cumpleaños*, estrenado en Toulouse, ya sin su presencia, pero sí su silla vacía. La compañía continuó de gira hasta 1992, año en el que Teatro Cricot 2 feneció. Kantor fue además un teórico del teatro, escribió diversos ensayos sobre las técnicas teatrales que aplicaba en sus puestas en escena. Estas teorías se describirán someramente a continuación. El *Teatro autónomo* se gestó a partir de la primera obra que representó con el Teatro Cricot 2 en 1956, *La sepia*. Kantor quería que las puestas en escena estuviesen

<sup>2</sup> Forma de actividad teatral que no utiliza un texto o un programa fijados de antemano y que se propone conseguir lo que sucesivamente ha sido denominado un *evento*, una *acción*, un procedimiento, un movimiento, una *performance*, es decir, una actividad propuesta por los artistas y los participantes recurriendo al azar, a lo imprevisto y a lo aleatorio, sin propósito alguno de imitar una acción exterior, de contar una historia, de producir una significación, y utilizando para ello todas las artes y técnicas imaginables, así como la realidad ambiente. [Pavis, 2019: 231]



disociadas del texto literario creando un teatro independiente. Según Nawrot [2018: 839-840],

En su primera etapa de trabajo, la compañía abogaba por el carácter independiente del teatro, no subyugado a la literatura. No se trataba de una representación o una puesta en escena de un texto dramático, sino de una nueva creación compuesta de varios elementos. [...] En el teatro autónomo, el espectáculo es un sistema de signos interconectados, donde cada uno de los elementos posee su propia autonomía en un escenario despojado de todo tipo de ilusión.

Dentro de este tipo de teatro, Kantor aplicó la técnica del «embalaje». El *Teatro informal* se inicia al comienzo de la década de los sesenta. Esta clase de teatro se caracterizaba por “la ausencia de forma”, para el creador polaco la puesta en escena no debía tener límites, debía ser el punto donde el teatro se expandiera a lo ancho y a lo largo a través de la materia, y manifestara sus singularidades como la informidad, la espontaneidad en las acciones y la actividad. Según Kantor [2010a: 40]: «La materia no se rige por las leyes de la construcción, es cambiante y fluida, inacabada; se contrapone a la forma, que es limitada y completa, que no se somete a cambios, es acabada». Un par de años más tarde, en 1963, comienza con su *Teatro cero*, en el que propone que el proceso artístico, el arte como tal, recupere un estado imprevisible, es decir, recupere su forma mudable para abandonar el anquilosamiento al que es sometido a través de los procedimientos convencionales que el espectador hace suyos, esto conseguirá una comunicación fluida entre los actores y el público que provocará la permeabilidad de lo real. Según Kantor [2010a: 65], las actuaciones artísticas siempre han ido *in crescendo* para conseguir alcanzar los modos de vida comunes ligados a la exteriorización de las pasiones, reacciones, conflictos y la expresión en general, cuando hay que apostar en la dirección contraria y hacia abajo y conseguir esos modos de vida habituales a través de la relajación, la desintegración, la descomposición, la destrucción de la forma o la pérdida de energía, entre otros. El *Teatro imposible* resultaría para la gran mayoría un teatro irrepresentable, Kantor,



por su parte, ve en él una escenificación plausible que se caracteriza por una constante evolución no sujeta a la imaginación:

Si aceptamos que el arte y la creación pueden evolucionar, debemos asumir también las importantes y difíciles consecuencias de su evolución: la prohibición de aplicar medios y fórmulas ensayados anteriormente o preestablecidos, efectistas, formalistas o carentes de ideas; al contrario, tenemos que arriesgarnos, elegir, buscar métodos nuevos, desconocidos e «imposibles», surgidos de la idea nueva y fundamental de que el teatro es, ante todo, arte. [Kantor 2010a: 93]

Pese a ser un conjunto de ensayos, Kantor conformó una profunda investigación prolongada en el tiempo, abarcando la extensa experimentación sobre las tablas con el fin de rehacer el teatro en arte sublime.

### 1.1. *Teatro de la muerte*

Si hay algo representativo del *Teatro de la muerte* son los figurines o maniqués que Kantor utilizaba en sus obras de teatro. La presencia de estos ‘muñecos’ recupera la esencia del arte, imprescindible en la escenificación, ya que los actores al regirse por la naturaleza ejercen un dominio persistente sobre sus cuerpos, mientras que los maniqués, despojados de toda moralidad, emulan a las marionetas y estas forman parte de la obra de arte. Por otro lado, el uso de estos patentó la adhesión al constructivismo y a la abstracción, rompiendo palmariamente con la etapa naturalista anterior. Según Kantor [2010a: 132],

[...] la vida se puede expresar en el arte únicamente a través de la falta de vida, a través de la apelación a la MUERTE, a las APARIENCIAS, a través del VACÍO y la ausencia de MENSAJE. En mi teatro, el maniquí debe convertirse en un modelo que transmita una intensa presencia de la MUERTE y de la condición de los Muertos. Un modelo para el ACTOR Vivo.

García Fernández [2015: 51] nomina a estos seres inanimados *cuerpos artificiales*, a los que define como construcciones plásticas capaces



de figurar la presencia de personajes en la escena, entre los que se encuentran los Bio-Objetos, las esculturas y las máscaras. Aunque García Fernández realiza una división de los diferentes tipos de maniqués, en este artículo solamente se referirán los cuerpos inanimados que establecen relación con el actor. La idea de incluir estos maniqués dependientes reside en los inicios de Kantor como director teatral, cuando en 1938 representó la obra de Maeterlink, *La muerte de Tintagiles*, en la que, «siguiendo la técnica constructivista del creador ruso, introduce tres de los personajes como títeres movidos por un mecanismo de ruedas giratorias donde el ser humano interviene en su creación y activación, pero no en su manipulación» [García Fernández, 2015: 53]. Una especie de autómatas sin alma que forman una sизigia con el actor. A través de la inclusión de estos seres parcialmente animados refleja las características conductuales del ser humano y su relación con otros seres humanos, además de plasmar la diferencia de rangos. Kantor no introduce figuras antropomórficas para elevar su obra al *summum* vanguardista, caracterizado por el mecanicismo y las formas geométricas, sino que sus maniqués cristalizan en escena la ausencia del alma humana, el entumecimiento de las disposiciones individuales, una actuación silente que establece una línea transversal con los propios actores, volatilizandо la sustancia corpórea para reforzar la torpeza de los comportamientos entre personajes. Esta visión decadente alumbraría una revolucionaria declaración semiótica.

Por otro lado, los personajes se hayan desprovistos de un retrato psicológico para que el público no pueda identificarse con ellos, es habitual que actúen con una total ausencia de expresión en sus rostros, como si fuesen muñecos rotos. El recuerdo y la memoria forman parte activa de este teatro como componentes del tiempo pretérito. El ‘pasado’ para Kantor constituye una esencia artística porque como pasado que es, ya no está vivo y, por lo tanto, puede ser arte. Es la ausencia, el vacío y la muerte. En su obra *Wielopole, Wielopole* recrea la “habitación familiar”, lugar del pasado evocado a través del recuerdo. Kantor manipula este espacio escénico como



si fuera un objeto más. Por otro lado, los «objetos pobres» eran objetos cotidianos que habían llegado al final de su vida útil, pero el autor polaco les otorgaba un valor nuevo, desempeñando una nueva función que los descontextualizaría de su primigenio cometido; solían ser piezas fruto de la sociedad consumista: «Ninguno de estos objetos contribuía a ambientar el escenario, como sucede en el teatro de carácter naturalista, ni simbolizan nada; cada uno de ellos poseía su propio valor e incluso caracterizaba a un personaje, a un maniquí o a un espacio, ajenos ya a su función primitiva.» [Susmansky, 2018: 93]. Los objetos que Kantor utilizaba en sus representaciones eran en apariencia banales y estaban cubiertos de la cotidianidad más absoluta, pero el dramaturgo polaco conseguía insuflarles una nueva vida, haciéndolos útiles de nuevo, aunque fuera con nuevas atribuciones:

Los objetos que el artista utilizó en su obra visual y en sus piezas teatrales tenían un carácter ordinario, simple y popular, ya que estaban presentes en la vida de todos y eran fácilmente reconocibles. Una vez seleccionados, o más bien anexados por Kantor a su repertorio, no perdían sus características originales. Lo que sí los diferenciaba de sus versiones convencionales era la utilización extraordinaria que se hacía de ellos, la cual revertía su percepción habitual y explotaba su lado narrativo, expresivo y poético. [Cytlak, 2015: 3]

Antuñano [2015: 42-43] refiere estos objetos con el nombre de *ready-made*, que define como «Objetos con una función no artística y de uso cotidiano, que no esconden su origen, aunque el artista pueda modificar algo las formas». Como los objetos inservibles, el «embalaje» cobraba una nueva vida en su teatro, de ser un mero envoltorio que sirve para proteger el preciado contenido, en Kantor, el embalaje constituía un valor en sí mismo con variadas funciones escenográficas. Tal y como explica Antuñano [2015: 43], Kantor sintió predilección por las nuevas vanguardias y por las manifestaciones derivadas del arte conceptual, como el *collage* y la *performance*. Del *collage* incorpora en sus puestas en escena la técnica del embalaje, un envoltorio que aplica a los *ready-made* para conseguir una





transformación de la forma y función del objeto primigenio y que Antuñano [2015: 44] le otorga diferentes finalidades entre las que enumera las tres más importantes: esconder, proteger, aislar o hacer aparecer.

Por otro lado, los «Bio-objetos» estaban formados por un objeto y un actor, pero en el punto en que el objeto podía mutar a una máquina accionada por el actor, con tal sincronización que formaban un solo ente.

Los BIO-OBJETOS no eran atrezzo a disposición de los actores. No eran «decorados» que rodeasen a los actores durante la «interpretación». Formaban con los actores un todo inseparable. Emanaban su propia «vida», autónoma, desvinculada de la FICCIÓN (contenido) del drama. [Kantor, 2010a: 200-201]

Los Bio-Objetos eran los objetos que Kantor dotaba de subjetividad, pues los imprimía de autonomía para que desempeñaran acción al mismo nivel que los actores, no por ello, rebajaba la actuación de los actores a simples elementos, sino todo lo contrario. Como indica García Fernández [2015: 58], los maniqués quedarían enlazados al actor mediante una relación de contigüidad. En cambio, en los Bio-Objetos se establece una relación de simbiosis, ya que el objeto entra a formar parte de la anatomía del actor a través de algún miembro del cuerpo.

En el teatro de Kantor todo se repite dos veces, desde la propia actuación, hasta los actores o, incluso, los objetos se hallan en pares, con ello el artista polaco pretende anular toda huella de individualidad y reforzar la idea de que en la reiteración se encuentra el sentido eterno de la existencia. Siguiendo esta línea se halla también el «automatismo», presente en la actuación de los personajes y el discurrir por el escenario dentro del esquema de una «escena-ruta». Estos dos últimos estarían imbricados, ya que el automatismo de los personajes iría en consonancia con el discurrir prefijado por el escenario, viaje a ninguna parte, sin sentido alguno, saliendo y entrando por puertas o armarios. Es el eterno fluir de los personajes:



**Automatismo**

La esencia de la actividad automática es la continua repetición.

Con el tiempo, la repetición despoja la actividad y el objeto de significado.

Por supuesto me refiero al significado «de la vida».

Y es ahora cuando pueden ser manipulados libremente. Kantor [2010a: 78]

Según Matyjaszczyk [2015: 14-15], «Los espectáculos del Teatro de la Muerte son recordados por sus cortejos de actores que entran y salen del escenario acompañados de vales melancólicos, nanas infantiles o marchas militares». Y explica que el teatro del creador polaco constituía un espacio único donde se amalgamaba el público y los actores sin escisiones. La escenografía estaba constituida por objetos extraños a la representación y el vestuario era deteriorado especialmente con anterioridad para causar una representación rupturista.

**1.2. *Wielopole, Wielopole* (1980)**

Tadeusz Kantor creó esta obra partiendo de una fotografía familiar. Los parientes con sus verdaderos nombres serán los personajes de esta pieza teatral, pero no actuarán como tales, sino que estarán desmembrados en los jirones humanos de su existencia ontológica. Asimismo, el título lleva el nombre del pueblo donde creció el autor y, como puede constatarse, aparece duplicado, aludiendo a la repetición comentada en el anterior epígrafe. La trama gira en torno a la intrahistoria de sus familiares, su vida rutinaria y sus quehaceres, cómo en aquel tiempo el padre de Tadeusz fue combatiente en la Primera Guerra Mundial; se narra también el alistamiento del Tío Adás y la reacción enfrentada que este suceso provoca en la familia con la posibilidad de su no regreso al hogar; el casamiento de sus padres, la muerte cíclica de su flemático Tío Józef, etc. Todo transcurre en la «habitación familiar» con una escenografía exigua y mísera: una mesa, unas sillas y un armario de aspecto ajado se sitúan junto a una cruz clavada sobre un montículo de tierra. Sorprende la inclusión musical de canciones religiosas y



militares que marcarán la trama y que, en ocasiones, se superponen y sirven a los personajes para desfilar rítmicamente.

Kantor retoma a su familia en ese punto en el que están en la fotografía, y les da vida, revive su devenir en ese mismo instante, como si la imagen íntegra resucitara. Se trata de poner en funcionamiento el tiempo detenido en el pasado. De hecho, la fotografía que aparece en escena y lleva una cámara para retratar, esta es, a la vez, una máquina de matar, una metralleta; para Kantor, la fotografía es el marco en el que el tiempo queda congelado, muerto en cierta medida. Y lo que él lleva a escena es la deconstrucción de su pasado amalgamado en las hebras de un espacio estancado:

... Es difícil determinar la dimensión espacial de los recuerdos.  
He aquí la habitación de mi infancia,  
que recompongo constantemente  
y que constantemente muere.  
Junto con sus inquilinos, por otro lado.  
Los inquilinos son mi propia familia. Kantor [2010b: 247]

*Wielopole, Wielopole* está enmarcada por el contexto histórico de la Primera Guerra Mundial, periodo que atraviesa los muros de su «habitación». El reclutamiento de su tío, Adás, como soldado y el consiguiente abandono del hogar. El pelotón de soldados que traspasa la intimidad familiar y que supone la incursión de lo público en lo privado.

## 2. Alfredo Sanzol

Alfredo Sanzol nació en Pamplona en 1972. Es licenciado en Derecho por la Universidad de Navarra y en Dirección de Escena por la RESAD. Sanzol relató en la entrevista realizada por Alana Palacios [2014: 52], que mientras cursaba la carrera de Derecho realizó talleres en la Escuela Navarra de Teatro, allí la directora, Maite Pascual, le animó a estudiar Dirección de Escena. Pero, lo cierto, es que Sanzol descubrió el arte de Talía en su infancia, cuando contaba con cinco o seis años de edad y



visionó un montaje realizado por niños mayores de su colegio, José María de Huarte, fue ahí cuando descubrió el poder metafórico del teatro. Su afán interpretativo lo mostró numerosas veces ante su familia y recuerda, con especial cariño, cuando su tía Esther le regaló una grabadora que le sirvió para grabar diálogos poniendo voz a distintos personajes. Fue ya, a la edad de diecisiete años, y gracias al taller de Ignacio Aranguren en el IES Navarro Villoslada, cuando a través de una improvisación tuvo la sensación de que el teatro era lo suyo<sup>3</sup>.

Sanzol conjuga desde finales de los años noventa las profesiones de dramaturgo y director como partes de un todo, pues según afirma en la entrevista de Alana [2014: 52], escribir y dirigir se imbrican en un trabajo conjunto, matizando que aunque cada profesión tiene su técnica particular, no dejan de ensamblarse como piezas del mecanismo que surge al poner en funcionamiento una obra, es más, asegura que para realizar estas dos actividades utiliza técnicas interpretativas, sobre todo cuando dirige, pues dirigir y actuar confluyen en pulsiones. Entre los dramaturgos por los que siente gran admiración, según sus declaraciones en Alana Palacios [2014: 52-23], se encuentran figuras pertenecientes a todas las épocas y estilos, desde Sófocles en el teatro griego, como Cervantes, Calderón o Lope de Vega en el Siglo de Oro; asimismo, una heterogénea nómina perteneciente al siglo XX y representativa de los diferentes países europeos bajo las vanguardias, el teatro documento o teatro del absurdo, como Kantor, Eduardo di Filippo, Lorca, Chéjov o Brecht, entre otros. También dramaturgos de otros continentes como Tennessee Williams, Arthur Miller o Wajdi Mouawad; sin olvidar nuestros autores, Francisco Nieva, Miguel Mihura o Fernando Fernán Gómez del teatro social o, nuestros contemporáneos José Sanchis Sinisterra o Juan Mayorga, entre otros.

Su obra se caracteriza por la utilización del sentido del humor a través del planteamiento de situaciones ligadas a su propia biografía o al entorno social. Como él mismo diría en la conferencia ofrecida a la

---

<sup>3</sup> Para más información véase la entrevista de Arana Palacios, 2014.



Fundación Juan March [2015]: «Humanizar a través del humor me interesa. El humor se conecta con el pensamiento, la filosofía y la búsqueda de la verdad». Afán [2020] señala:

[...] la mayoría de las criaturas que pueblan las obras de Sanzol, arrastran carencias o tienen alguna debilidad o característica especial que en algún momento de la narración aflora. A menudo esta sensibilidad, evidenciada en ocasiones en contextos paradójicos, desencadena un cierto efecto hilarante, en el que la risa brota acompañada de una cierta ternura.

La memoria y la nostalgia envuelven muchas de sus obras, como el mismo refirió en la conferencia ofrecida a la Fundación Juan March [2015]: «mi teatro está hecho para los demás, para resucitar a los que se fueron, para recordar lo olvidado, para enriquecer la memoria que sepulta los hechos y mantiene vivas las emociones». Por ello, su propia biografía pulveriza su trabajo teatral, como declaró a Alana Palacios [2014: 55]: «Mi biografía y mis emociones, y mis historias son los cimientos que sostienen todo, como en el caso de todos los seres humanos, pero las creaciones se convierten en un objeto independiente formado con la imaginación y el arte». Así, algunas de sus obras, como refiere el propio Sanzol en su conferencia en la Fundación Juan March [2015] están dedicadas a sus familiares: *Delicadas* a su abuela y sus hermanas, *Días estupendos* a su abuelo, *Sí, pero no lo soy* a sus padres, su tía Esther y su tío Patxi, *En la luna* a Lucía, su hijo Juan y su hermano, *Calma mágica* a su padre y *Aventura* como tributo personal.

Su primera obra, *Cous-cous y churros* se estrenó en el 2001 en La Sala Cuarta Pared. La segunda fue *Risas y destrucción* (2006), una obra formada por *sketches*, como otras cuatro de sus piezas. Su dramaturgia ha estado ligada al Centro Dramático Nacional en varias ocasiones, desde su debut en 2008 con la obra *Sí, pero no lo soy*, que al igual que *Risas y destrucción*, amalgama una serie de escenas que relatan las contradicciones humanas tanto a nivel social como individual. En 2009 estrena *Delicadas*. En 2010 sube a escena *Días estupendos*. *En la luna* en 2011. En 2012 *Aventura* y, *La calma mágica* en 2014. En 2016, *La respiración*. En 2017,



*La ternura*. Su obra oscila entre la autoría y la dirección de obras clásicas que el mismo versiona, como el clásico de Beckett, *Esperando a Godot* donde conjuga lo irrisorio y lo desolador del ser humano bajo la inmensidad azul de la escenografía.

La habitualidad es un factor imprescindible en la poeticidad de sus obras. Sus personajes son cercanos y sencillos<sup>4</sup>. Según Afán [2020], «Todo desde una cotidianeidad en la que se adivinan, entre líneas, miedos traumas, inseguridades, disfunciones familiares... con un tono de cierta extrañeza que genera hilaridad». Su última obra fue estrenada en 2021, *El bar que se tragó a todos los españoles*. En esta pieza rescata rasgos biográficos de su padre y lo que le supuso abandonar el sacerdocio en plena década de los sesenta. Nuevamente, la historia singular de personajes desconocidos se ensambla en la colectividad de una sociedad donde fluctúa la ficción y la realidad.

Es miembro de la Asociación de Directores de Escena de España y de la Sociedad General de Autores. Ha impartido cursos y talleres en La Casa de América, La Casa Encendida, Matadero-Madrid, el Festival Clásico de Olite, así como en el Centro Dramático Nacional. Es director de este último desde enero de 2020. Las líneas del proyecto que presentó para ser elegido director desembocan en la dramaturgia contemporánea española. Por un lado, dando visibilidad a aquello que no se conoce, subiendo a escena las obras de noveles creadores. Por otro lado, apoyando desde su cargo la causa feminista, y hacer real el subir a escena el trabajo de dramaturgas actuales en paridad con las obras masculinas, siguiendo así el compromiso adoptado por el anterior director, Ernesto Caballero. Sanzol integró como factor primordial, que las obras que se lleven a escena deberán retratar los conflictos de la sociedad actual para que así los espectadores puedan sentirse identificados. Y por último, apostó por dar voz a las nuevas generaciones que desarrollan sus trabajos en las salas Off.

---

<sup>4</sup> Para más datos véase la entrevista de Martínez y Salazar [2019].



Ha recibido cinco Premios Max de las Artes Escénicas, en el 2011 en la categoría de Mejor Autor Teatral en Catalán por *Delicades*, y en 2012 y 2013 en la categoría de Mejor Autor Teatral en Castellano por *Días Estupendos* y por *En la luna*. Por esta última obra obtuvo también el Premio Ceres al Mejor Autor Teatral en 2012. En 2016 recibió el Premio de Teatro de la Comunidad de Madrid. En 2017 le otorgaron el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Literatura Dramática por *La respiración* y, en 2018 obtuvo el XII Premio Valle-Inclán de Teatro por su obra *La ternura*.

### 2.1. *La valentía* (2018)

*La valentía* fue estrenada en el 17 de mayo de 2018 —treinta y ocho años después que la obra de Kantor, objeto del presente análisis— en el ya desaparecido Teatro Pavón Kamikaze de Madrid. Estuvo en cartel hasta el 17 de junio del mismo año, aunque la presentación de la obra tuvo lugar en el Teatro Palacio Valdés de Avilés el 11 de mayo del mismo año. Es una producción de LAZONA y El Pavón Teatro Kamikaze. Sanzol escribió y se ocupó de la dirección de escena. La escenografía estuvo a cargo de Fernando Sánchez Cabezudo. Los intérpretes son Inma Cuevas como Trini, Jesús Barranco como Clemen, Francesco Carril como Martín, Estefanía de los Santos como Guada, Font García como Felipe y Natalia Huarte como Martina. Esta comedia fue creada a partir de una serie de talleres que organizó Sanzol con los propios actores<sup>5</sup>.

Es una obra, ante todo, rebosante de hilaridad. También cuenta una historia familiar, en este caso inventada, pero que parte del recuerdo de Sanzol y de la casa de Burgos donde solía pasar sus veranos antes de que construyeran en frente una autopista. La trama agrupa a tres parejas de hermanos. Por un lado, Trini y Guada, que disfrutaban de una casa heredada de la familia pero, la limitación que tiene es que a cinco metros se desliza

---

<sup>5</sup> Según Sanzol en el artículo publicado en el periódico *La Vanguardia* con motivo del estreno de la obra. Puede leerse completa en el siguiente enlace <https://www.lavanguardia.com/vida/20180509/443452992847/sanzol-estrena-la-valentia-creada-a-partir-de-talleres-con-los-actores.html>



una autopista, con lo cual perturba la tranquilidad del hogar. Por ello, Trini quiere venderla, mientras que Guada se opone con vehemencia. Por lo que Trini recurrirá a una empresa que se dedica a dar sustos para sacar a los inquilinos de las casas y, en este caso, a su hermana Guada. Los hermanos, Felipe y Clemen serán los encargados de esta peculiar compañía. Para evitar la venta del inmueble aparecerá la tercera pareja de hermanos, los ancestros de Trini y Guada, Martín y Martina, que fueron los que levantaron la casa en el siglo XVIII. Estos se presentan como los nuevos inquilinos que vienen por el anuncio que Guada ha puesto en internet ofreciendo el alquiler de una de las habitaciones. Serán los comisionados de realzar el atractivo del inmueble y el valor sentimental de la casa frente a la desavenencia de la autopista:

#### MARTÍN

Porque aquí lo importante es la casa. La casa. Sus paredes, sus ventanas, su escalera, sus vigas. El tejado. Su chimenea. Bueno, y el entorno que es maravilloso. Lo de la autopista es un detalle. ¿Qué es una desgracia? Sí. ¿Y? [Sanzol 2018: 32]

Se sucederán situaciones hilarantes entre las tres parejas de hermanos; los sentimientos encontrados de Trini y Guada modificarán el transcurso de la acción; los vivos y los muertos convivirán en armonía por el interés común que es la conservación del hogar como emblema familiar. Aquí, como en la obra de Kantor, se produce también una incursión de la esfera pública en el ámbito de lo privado, la autopista como puntal de la infraestructura pública perturbaría la tranquilidad de las personas que están en la vivienda, ambiente íntimo y personal.

### 3. Comparativa entre la pieza de Kantor y la de Sanzol

A simple vista, se podría decir que entre una obra y otra no existe semejanza alguna. Siguiendo la clasificación de Martínez Valderas [2017: 70] *Wielopole, Wielopole* posee una estrategia estética estilística narrativa expresionista con una actuación abstracta, mientras que *La valentía* tiene





una estrategia estética estilística narrativa simplificada, con una interpretación naturalista que, en ocasiones, araña lo teatral. La primera es un drama existencial y la segunda una comedia. Todas estas características iniciales subrayan más un distanciamiento que una aproximación entre las dos piezas. Pero, al fijar la atención en los detalles se podrá comprobar que atesoran numerosas analogías.

Ambas son historias familiares, la obra del dramaturgo polaco refiere la intrahistoria de su propia familia, mientras que la historia de las hermanas, Trini y Guada, aunque es inventada, posee un germen subjetivo, propiedad del autor, según se ha comentado en el anterior epígrafe. Sobresale el tratamiento del tiempo que tienen ambas obras. La pieza polaca rescata un pasado anclado en la memoria otorgándole vida; la obra de Sanzol recrea un ambiente presente que se mece en los hilos de un pasado. En ambas representaciones, el pasado y el presente se superponen, los propios personajes cumplen la función para que esto así sea. Cabe destacar la utilización por pares, tan característico del autor polaco, con ello se cristalizan ambos tiempos, como en el personaje de la Madre-Helka, que aparece cuando era joven y contrajo matrimonio y, a la vez, en su madurez. En *La valentía*, la pareja de hermanos, Martín y Martina, encarnan el pasado y las hermanas, Trini y Guada, simbolizan el presente de la casa familiar. En la pieza de Sanzol, ambos tiempos se entrecruzan en la interacción entre las hermanas y los hermanos. Continuando con esta línea de pares, observamos que en la pieza de Kantor hay una pareja de gemelos actores que encarnan al Tío Karol y el Tío Olek, ambos igual vestidos realizan una interpretación mimética, de repetición. Sus homónimos en la obra de Sanzol tendrían réplica en los hermanos Spectrum, no son gemelos, pero visten igual y parecen estar conectados en muchas ocasiones, realizando en algún momento concreto una actuación sincronizada. Como podemos comprobar a continuación, el Tío Olek y el Tío Karol durante el Acto I se sumergen en una plática banal tratando de recordar cómo estaba todo en la habitación y



cuál era el lugar de los familiares. Muchas de las frases se repiten por uno y por otro, simulando el habla infantil:

TÍO OLEK

La maleta estaba en el armario...

*La transporta con cuidado, por el camino tira una silla.*

¿Y esta silla?

*Observa el cuerpo del Abuelo-Cura. El Cura muerto está sentado en la silla demolida.*

¿Abuelo?

¡El abuelo tampoco estaba sentado!

¡Ni tampoco estaba de pie!

*Hace este descubrimiento enormemente sorprendido. Ambos tíos se sienten solos en sus observaciones y recuerdos.*

TÍO KAROL

¡El abuelo no estaba sentado!

*Recuerda:*

¡Estaba tumbado!

¡Sí, estaba tumbado!

Estaba tumbado con la cabeza de lado de la cabecera

*Lo coloca sobre la cama*

Y la puerta estaba frente a la ventana.<sup>6</sup>

En la Escena VII de *La valentía* aparecen los hermanos, Felipe y Clemen, que al oír pasos y no poder ser vistos porque han llegado a la casa por orden de Trini, deciden ocultarse:

FELIPE

Oigo pasos. A veinte metros. A quince. Alguien baja.

¡Clemen!

*Coreografía: Levantan los dos la mano izquierda y la pierna derecha. Cruzan los brazos sobre el pecho. Saltan y caen detrás del sofá.*

FELIPE

¡Tres dos tres!<sup>7</sup>

De los hermanos, Martín y Martina, es él el que tiene más apariencia de autómatas, repitiendo algunas de las palabras que dice y realizando gestos forzados y significativos. Siguiendo con las parejas, Guada y Trini son

<sup>6</sup> Kantor [2010b: 250-251]

<sup>7</sup> Sanzol [2018: 55]



completamente diferentes, su aspecto y su vestimenta así lo denotan, pero hay un momento en la obra en que se acercan. Se constata cuando las dos visten pijamas infantiles de Bambi y llevan el pelo suelto, ambas se encuentran en un punto entre lo onírico y la realidad. Igualmente, les sucede a Martín y Martina, que pese a ser hombre y mujer, coinciden en el vestuario en una escena, el chaleco de él será de la misma tela que el corpiño de ella. Al igual que, Felipe y Clemen, con ropa similar o, el momento en el que aparecen vestidas de hermanas gemelas para asustar a Guada; vestidos idénticos y pelucas exactas afianzan esta idea de paridad. Estas pequeñas semejanzas en el vestuario ponen de relieve la relación fraternal entre los hermanos, cada uno con el suyo.

En *La valentía* se da una convivencia entre vivos y muertos, tal compenetración hay entre todos que no hay diferencia entre el que es espíritu y el que es persona. En *Wielopole, Wielopole* el Tío Józef, el cura, junto con su *alter ego* en forma de maniquí, no se diferencia cuando está muerto y cuando no, como si toda la vida y la muerte constituyesen un ciclo eterno que se rehiciera. De igual modo, el resto de los personajes, por su pálida cara y sus movimientos autómatas, no nos aclara si están vivos o muertos. Es llamativo también, como Trini en la obra de Sanzol habla por teléfono con Antonio, el que parece ser su pareja, más adelante se descubrirá por Guada que Antonio murió y Trini sigue hablando con él, un aspecto más de la atmósfera que se crea para dar cobijo bajo el mismo techo a vivos y a muertos.

Desde el principio, Guada y Trini hablan a gritos, símil del sonido gutural amplificado que proyectan los actores de *Wielopole, Wielopole*. Los actos repetitivos y sin sentido se dan en ambas obras. Es verdad que, en la pieza del autor polaco, la reiteración compone el núcleo del desarrollo de la obra, todos los personajes repiten en mayor o menor medida sus actos, una y otra vez, sin aparente coherencia. En la pieza de Sanzol, es Guada la que repite la acción de cruzar el escenario con una carretilla repleta de tierra. Inicialmente, ella dice que quiere cambiar la tierra del jardín porque está



vieja, no se sabrá hasta que avance la obra que sus intenciones eran completamente diferentes. En *Wielopole, Wielopole* es uno de los soldados el que traslada tierra en un saco de un lado a otro. Clemen, parece, en ocasiones, el figurín de Felipe, por su movimiento mecánico y por sus frases cortas y lapidarias que pronuncia como colofón a un diálogo o a una situación, como los parlamentos de la Escena XIII:

TRINI

Al desmayarse se ha hecho daño en el cuello.

CLEMEN

Los seres humanos caemos como árboles que han olvidado en algún lugar sus raíces.

[...]

FELIPE

Un susto más y esa mujer se larga de la casa. Ya verás cómo mañana va a ser un día muy bueno.

CLEMEN

Mañana. Siempre mañana. El ser humano, pobre parásito, vive de quitarle al presente la sangre del mañana.<sup>8</sup>

Además, Clemen es, al inicio de la obra, un fantasma, es decir, está cubierto con una sábana blanca con dos agujeros para los ojos y permanece sentado sin moverse mientras discurre la escena, nadie le ve ni se percata de su presencia, es el otro. Pero, Sanzol, en vez de desdoblar al actor en un ente paralelo, crea dos personajes en uno. Mientras que la sábana le cubre, es una figura maleable; pues, en la presentación que hace de él Felipe, le levanta y le zarandea como a un muñeco hasta que se retira la sábana y comienza a ser Clemen. Este recurso de la sábana tiene un doble significado; por un lado, reproduce la técnica del «embalaje» de Kantor, el actor está en la obra desde el comienzo, pero oculto por la sábana, le permite estar, pero sin participar, sin ser realmente él y, por otro, la sábana misma esta utilizada de tal manera que remite al mundo de los fantasmas, en cierta manera, predice uno de los conflictos de la trama; Clemen no está cubierto con una sábana sin más, sino



que esta sábana cumple una función. Cubrirse, de nuevo con ella, le transforma en un ente autómatas. En *Wielopole, Wielopole*, en un momento de la escenificación, el grupo de soldados está situado en el escenario sin que el resto se percate de su presencia.

Los «objetos pobres» en *La valentía* son el triciclo que, siendo un vehículo infantil, en la obra es utilizado como un instrumento de miedo:

GUADA

¿Qué es eso? ¿Y ese triciclo?

TRINI

¡No sé!

GUADA

¿Cómo que no sabes? ¿Qué hace ahí ese triciclo? ¡Qué horror!

TRINI

¿Por qué te da miedo un triciclo?

GUADA

¿De quién es ese triciclo?

TRINI

No lo sé. Antes no estaba y ahora está.<sup>9</sup>

Lo mismo ocurre con el calienta camas que Clemen porta cuando se hace pasar por un experto parasicólogo y le otorga la función de «detector especializado en la presencia de fantasmas». Con esto se quiere argumentar, que los objetos cotidianos cobran una función diferente en la escena al servicio de la acción dramática.

Según los vídeos visionados, el decorado en la representación de Kantor asemeja una habitación con un armario, una puerta ciega, una puerta corredera que es la unión entre el mundo exterior y el interior de la casa y una ventana. Dentro de la habitación se hallan una cama, sillas y una mesa, todos estos útiles se moverán cíclicamente por el escenario en manos de los

<sup>8</sup> [Sanzol, 2018: 86-89]

<sup>9</sup> [Sanzol, 2018: 59]



actores. Pero, también hay una cruz clavada sobre un montón de tierra, a la derecha del espectador, casi fuera de escena, simulando un cementerio por la cantidad de cruces inhiestas que allí se encuentran. Es un escenario monocolor y deslucido, todo de madera. En *La valentía*, la casa está representada por tres paneles transparentes y movibles con el hueco para la puerta, y un sillón viejo que los actores cambian de sitio a demanda. El juego de paneles de ser uno al principio de la obra, se convierten en tres al final, es una metáfora de que la casa se va agrandando, acogiendo y dando cobijo a todos, porque todos, de una manera u otra, pertenecen a ella. Excepto en el momento en que se representa la muerte de Guada, las paredes de la casa se cierran y la acción de Guada con Martín y Martina transcurre en el exterior, mientras puede percibirse a través de los paneles al resto de personajes inmóviles en el interior. En *Wielopole, Wielopole* se juega con la apertura de las puertas correderas que dan paso a la antesala, médium entre lo exterior y lo interior. De ella salen y entran todos los personajes.

## Conclusiones

Como se comentaba en la Introducción, no existe un seguimiento fiel del trabajo de Kantor, es decir, ningún dramaturgo ha continuado con su labor en el punto en que él lo dejó antes de su muerte, pero en este caso, la impronta en *La valentía* de Sanzol es un ejemplo de la influencia del dramaturgo polaco en el teatro contemporáneo, a través de determinados comportamientos de los actores sobre los personajes, la nueva utilidad asignada a los objetos escenográficos, la duplicidad de entes para anular la individualidad, las acciones de repetición, el automatismo o la técnica del embalaje. Conociendo la teoría kantoriana se puede averiguar un sinfín de elementos procedentes de su teatro que han calado hondo en autores posteriores a nivel mundial. En un primer contacto con el público, estas técnicas producen extrañamiento, pero encierran un poderoso significado que encauza la trama y proporciona un sentido circular a la obra. Se ha



podido observar que el concepto de arte surge también de la propia vida y de la memoria hospedada en el recuerdo familiar, tanto de Kantor como de Sanzol, coincidiendo ambos dramaturgos inexorablemente. De algún modo, el espíritu de Kantor continúa vivo a través de las nuevas creaciones. La adaptabilidad de sus recursos permite que estos eclosionen en diferentes montajes proyectando nuevos haces lumínicos sobre el escenario.

## BIBLIOGRAFÍA

- AFÁN, Tomás, «Alfredo Sanzol. Sentido (del humor) y Sensibilidad» [en línea] en *Las puertas del drama*, <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/>, 54, <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-54/alfredo-sanzol-sentido-del-humor-y-sensibilidad/> [8-4-2022]
- ARANA PALACIOS, Jesús, «El mayor espectáculo del mundo es un actor haciéndome creer que lo que está haciendo es verdad: entrevista a Alfredo Sanzol», *Tk* (Asociación Navarra de Bibliotecarios), <https://www.asnabi.com/>, N° 26, (2014), [http://www.asnabi.com/revista/tk26/entrealfredosanzol\\_tk26.pdf](http://www.asnabi.com/revista/tk26/entrealfredosanzol_tk26.pdf) [10-4-2022] Páginas 51-56.
- CYTLAK, Katarzyna, «Objetos molestos en escena. Comentarios sobre la recepción del concepto de objeto en el teatro de Tadeusz Kantor por el Periférico de Objetos», *Telón de fondo*, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/index>, 21, (2015), <https://doi.org/10.34096/tdf.n21.1468> [12-3-2022] Páginas 1-16.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Ricardo, «Cuerpos artificiales en el teatro de Tadeusz Kantor. Hacia una nueva corporalidad escénica», *Pygmalion*, <https://www.ucm.es/revistapygmalion>, 7, (2015),



- [https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-96430/Proscenio\\_4\\_Pygmalion%207.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-96430/Proscenio_4_Pygmalion%207.pdf) [16-3-2022] Páginas 51-69.
- KANTOR, Tadeusz, *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, Madrid, Alba Editorial, 2010a.
- \_\_\_\_\_, *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*, Madrid, Alba Editorial, 2010b.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel, «Incidencia de las artes plásticas y de Witkiewicz en el Teatro Mayor de Kantor», *Pygmalion*, <https://www.ucm.es/revistapygmalion>, 7, 2015, [https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-96430/Proscenio\\_3\\_Pygmalion%207.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-96430/Proscenio_3_Pygmalion%207.pdf) [17-3-2022] Páginas 37-50.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara, *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*, Granada, Ediciones Tragacanto, (2017).
- MARTÍNEZ, Jara y SALAZAR, Andreina, «El nuevo rumbo del Centro Dramático Nacional. Entrevista a Alfredo Sanzol, Director», *Pigmalión*, <https://www.ucm.es/revistapygmalion>, 11, 2019, <https://www.ucm.es/revistapygmalion/pygmalion-11-19>, [16-4-2022] Páginas 237-246.
- MATYJASZCZYK GRENDA, Agnieszka, «El centenario de Tadeusz Kantor», *Pygmalion*, <https://www.ucm.es/revistapygmalion>, 7, 2015, [https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-96430/Proscenio\\_1\\_Pygmalion%207.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-96430/Proscenio_1_Pygmalion%207.pdf) [20-3-2022] Páginas 13-18
- NAWROT, Julia, «Dramaturgia espectacular. Enfoque teórico de Tadeusz Kantor», *Revista Signa*, <https://revistas.uned.es/index.php/signa>, 27, 2018, <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.19107> [28-3-2022] Páginas 835-856.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Editorial Planeta, 2019.
- SANZOL, Alfredo, *La valentía*, Madrid, Ediciones Antígona, (2018).
- SUSMANSCKY BACAL, Susan, *El lenguaje escénico de Tadeusz Kantor*, Madrid, Ediciones Antígona, (2018).





**RECURSOS AUDIOVISUALES**

KANTOR, Tadeusz, *Wielopole, Wielopole* en <https://youtu.be/8wsAfotRhbc>  
(1980)

SANZOL, Alfredo, *El teatro, creador de la forma de la vida* en  
<https://canal.march.es/es/coleccion/teatro-creador-forma-vida-1340>  
(2015)

\_\_\_\_\_, *La valentía* en <http://teatroteca.teatro.es/opac/#fichaResultados>  
(2018)

