

documentos

EL TEATRO DE LA MUERTE Acercamiento al Teatro de Tadeusz Kantor

Raúl Osorio.

Por nuestra difícil ubicación geográfica, política y económica, son muy pocos los espectáculos teatrales que se pueden traer a Chile. Esto nos ubica en nuestra ya conocida situación de "Aislados y Lejanos" de todo aquello que ocurre de importancia más allá de nuestras fronteras. Y es así como nos vemos privados, el público y los que hacemos este oficio, de poder ver las nuevas corrientes del teatro moderno que evidentemente enriquecerían en forma notable nuestras perspectivas tanto humanas como artísticas.

TADEUSZ KANTOR es una de esas figuras del teatro actual que todos debiéramos conocer. Quienes no hemos tenido la suerte de ver sus espetáculos debemos intentar acercarnos, a través de sus escritos, a la visión de sus experiencias y reflexiones que felizmente existen en sus ensayos, artículos y notas de trabajo.

Ediciones DE LA FLOR - Buenos Aires- ha publicado "EL TEATRO DE LA MUERTE", un libro con los escritos de Kantor, con selección y presentación de Denis Bablet, con un prólogo a la edición en español de Kive Staiff.

En este número de apuntes de Teatro, hemos hecho una selección de los escritos, que a nuestro juicio sintetizan lo que Kantor piensa sobre el teatro contemporáneo y particularmente sobre sus propias experiencias, con el fin de permitir a los lectores introducirse en el conocimiento de uno de los hombres más notables del teatro actual.

TADEUSZ KANTOR.

Nace en Wielopole, Estado de Cracovia, Polonia, en el año 1915. En 1939 finaliza sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, en la especialidad de Escenografía. Realiza en los primeros años una actividad regular como escenógrafo, creando los diseños y vestuarios de aproximadamente 100 espectáculos. En 1955 funda el TEATRO CRICOT 2.



'El Teatro de la Muerte' Tadeusz Kantor.

CREDO

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

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

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

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

Durante la ocupación alemana, Kantor crea en Cracovia un teatro experimental clandestino. Realiza los montajes de ''BELLADYNA'' de Slowacki y ''EL REGRESO DE ULISES''

A esta etapa -1942 - 1944 -pertenecen estos primeros escritos.

"El Teatro Independiente"

LA ILUSION Y LA REALIDAD CONCRETA.

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

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

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





¡Una obra de teatro no se contempla!

Al entrar al teatro uno toma una responsabilidad total.

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

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

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

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

El drama es un devenir.

EL NACIMIENTO DEL TEATRO CRICOT 2

AÑO 1955.

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

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

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

El Teatro Cricot 2 propone LA IDEA DE UN TEATRO

QUE SE REALICE COMO OBRA DE ARTE

QUE NO RECONOZCA MAS QUE SUS PROPIAS LEYES Y

QUE NO JUSTIFIQUE MAS QUE SU PROPIA EXISTENCIA

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

LA IDEA DEL TEATRO AUTONOMO

AÑO 1956

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

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

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

Espectadores y críticos hablan de la visión del director, de la interpretación de la obra, etc. Son palabras vagas y sospechosas.

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

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

IMITACIONES Y PLAGIOS

Después de los primeros espectáculos de Cricot 2, muchos teatros, con ingenuidad y chatura extraordinarias, reemplazaron los "elementos chocantes de la realidad autónoma" por "ideas" estúpidas y sin vuelo. Con el tiempo, esas "ideas" empezaron a inflarse y hacerse monstruosas - sencillamente, grafomanía trivial.

UNA SEUDOVANGUARDIA OFICIAL

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

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

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

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

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

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

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

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





Es importante señalar que el Teatro Cricot 2 no funciona regularmente. Su evolución no está determinada por los sucesivos estrenos, sino por las FASES; son sus contenidos los que conducen el lento pero ininterrumpido progreso de las ideas.

La rareza de las nuevas representaciones en el TEATRO CRICOT 2 no es una consecuencia ni de las dificultades técnicas, ni de falta de energías o de inventiva. Es algo completamente natural.

Las representaciones se montan para satisfacer una necesidad urgente de expresar ideas que se van acumulando y madurando gradualmente, y que por fin exigen ser MANIFESTADAS.

En cada caso, es una especie de explosión creadora.

Por esta misma razón, no son muy frecuentes.

(Revista Pípirijaina - Nº19 - 20-October 1981 -Madrid)

EL TEATRO INFORMAL AÑO 1961

En el teatro informal, la segunda etapa del teatro Cricot 2, la noción de Realidad y objeto se materializa en el concepto que Kantor formula como REALIDAD DE GRADO INFERIOR.

"Se la relaciona de modo superficial, con el movimiento surrealista. (En teatro con la actividad de Antonin Artaud)".

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



1963. *La siguiente etapa del Teatro Cricot 2 Tadeusz Kantor la denomina.*

TEATRO CERO

(Escrito Fechado en 1968)

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

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

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

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

Durante estas actividades, cumplidas con una manía malsana, resultó que esos testimonios a menudo molestos de una actividad completamente privada poseen su propia carga de significación y existen por sí mismos. Más aún: la convicción de que sólo la forma elaborada debía darles dignidad me pareció totalmente envejecida. Llegué a la conclusión de que la obra de arte no puede hoy estar herméticamente encerrada en una convención estable de conducta. Luego, de modo natural, la "materialización de la obra" exagerada y ostentosa me pareció sospechosa.

EL TEATRO HAPPENING

El camino más allá del espacio estético, más allá del espacio ilusorio de la obra de arte, situado en las fronteras de la realidad de la vida condujo al TEATRO CRICOT 2 al TEATRO HAPPENING.

En este capítulo del libro, Kantor describe la situación del actor contemporáneo sometido a una sociedad de producción y consumo.

LA CONDICION DEL ACTOR

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

La revolución social de los años veinte hace de él un obrero de la cultura de vanguardia. Son los años en los que el constructivismo, al liberar el arte de los relentes del idealismo, fascina al mundo

por su doctrina de un arte concebido como factor de organización dinámica de la vida y la sociedad.

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

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

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

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

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

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

El actor-artista ha sido desarmado y domesticado. Su capacidad de resistencia, tan importante para él mismo como para la función que tiene en la sociedad, ha sido quebrada, lo que lo lleva a obedecer a todas las conveniencias y a las leyes que rigen el bienestar en una sociedad de producción y consumo, y a perder su independencia que es lo único que le permite actuar sobre la comunidad al situarlo fuera de ella.

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

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

DE LO REAL A LO INVISIBLE.

(manifiesto escrito en 1970.)

PRECIO DE LA EXISTENCIA

La obra de arte siempre ha sido ilegítima.

Su existencia gratuita siempre ha turbado los espíritus. Pero muy pronto se trató de sacar partido de ella. ¡Se plantearon exigencias!

¡Se las pagó! Aquí abajo y ... en la eternidad.

Se pidieron pruebas indiscutibles de utilidad y sumisión.

La defensa empleó toda una ingeniosa construcción e explicaciones

de justificaciones

de teorías

de dogmas

solicitando

LA APROBACION



El aparato desmesuradamente inflado de ese tribunal ejecutaba sus interpretaciones

irrevocables y sus juicios en nombre de las razones supremas y las instancias superiores.

El alegato fue montado por los sabios, la Historia y los mismos acusados.

El alegato afirma:

¡LA OBRA DE ARTE ES UTIL!

¡Fue lo esencial! Citar todos los hechos y todas las pruebas hubiera terminado por ser absurdo, tan larga era la lista.

En efecto, la obra de arte sirvió durante milenios, y sirvió tan bien y a tantos fines que esa servidumbre pareció inherente a su naturaleza.

¡LA OBRA DE ARTE DA TESTIMONIO!

En efecto, dió testimonio:

de la época,
del cielo y de la tierra,
de las costumbres,
de las guerras,
de la vanidad.
a veces de la verdad.

Luego se recurrió a los argumentos científicos.

OBRA DE ARTE = CONOCIMIENTO DE LO REAL

¡Y en efecto
lo aprehendía
lo escrutaba
en sus virtualidades
ópticas, físicas y espaciales,
lo reproducía
en el Yo
en el sueño
las Alucinaciones
y la ensoñación!

LA OBRA DE ARTE EN TANTO QUE MODELO

IDEAL DE LA LEY
DE LA CONSTRUCCION
LA FUNCIONALIDAD
LA ECONOMIA
Y LA TECNICA

Y en efecto no se puede negar su contribución nada despreciable a la edificación de nuestro "brave new world".

Y este es el último estado de la defensa "victoriosa":

¡LA OBRA DE ARTE SE HA TRANSFORMADO
EN OBJETO DE CONSUMO!



EL TEATRO IMPOSIBLE

Coordinando con el desarrollo de sus ideas Kantor, introduce la sensación de lo "IMPOSIBLE" como el máximo componente de la percepción de la obra. Emplea escenas ENIGMATICAS, cerradas inaccesibles.

"La sublimación de la realidad del happening demasiado física y la "presencia" en el tiempo y en el espacio llevó todo el esfuerzo a una esfera más libre, con fronteras más amplias, a una esfera de imaginación más mental que visual, "LO IMPOSIBLE"

(TADEUSZ KANTOR)

(Revista Pipirijaina Nº 19-20 -Octubre 1981-Madrid).

Algunos textos de Kantor pertenecientes a este capítulo:

EL TEXTO, OBJETIVO FINAL

Desde hace mucho, el problema que me preocupa es el del texto, o más bien, el de las relaciones entre el espectáculo, es decir, la realidad escénica, y la realidad del texto.

Nunca consideré al texto como materia literaria y estética. Más bien, la obra era para mí un conjunto de acontecimientos que realmente habían sucedido - que nunca consideré como una ficción.

...Paralelamente a la acción del texto, debe existir una "acción escénica".

La acción del texto es algo listo y cumplido.

En contacto con el escenario, comienza a tomar direcciones imprevistas. Es por eso que nunca sé nada preciso sobre el epílogo ...

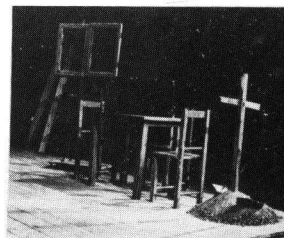
...En un momento los actores saldrán al escenario.

Del drama literario sólo quedará una reminiscencia ...

(Escrito en 1943)

La "acción", en el viejo teatro convencional, está ligada al encadenamiento de los hechos acumulados en el texto dramático. El elemento teatral "acción" sigue aún ese camino estrecho, con anteojeras en la cara y los oídos tapados. Los resultados son miserables. Sin embargo, bastaría con desviarse de ese camino para encontrar el torbellino de la acción escénica pura, el elemento teatral por excelencia. Esa desviación representa el riesgo más fascinante del teatro --su mayor aventura. Hay que proceder a desarmar el texto y los acontecimientos que lo duplican. Es sólo desde el punto de vista de la práctica de la vida cotidiana que la cosa parece imposible. En el ámbito del arte (en este caso preciso, en el teatro), se obtiene una realidad incoherente, susceptible de ser formada libremente.

LA TENTACION DE TRAICIONAR



Es evidente que el factor visual desempeña una función preponderante en el teatro. Pero el problema es más complejo.

Durante el período constructivista y futurista, el teatro era el terreno privilegiado de las manifestaciones del arte. La "decoración teatral", al abandonar su función servil, "decorar", se transformó en el elemento dominante, funcional, organizador del espectáculo y expresión de su contenido. Además -y esto es lo más importante- se elevó a la categoría de obra de arte autónoma hasta asumir el riesgo y la responsabilidad del desarrollo de los movimientos artísticos radicales.

Desde ese fecundo período, pasaron varios años, durante los cuales, lentamente, la escenografía teatral degeneró otra vez, volviendo a ser una aplicación cómoda y superficial de las formas y procedimientos de estilo del arte plástico, a medida que éstos se transformaban, abandonando los riesgos y responsabilidades de una intervención directa y auténtica en el futuro del arte.

Este procedimiento vergonzoso no hacía más que facilitar la ilustración (digámoslo francamente) de la pretendida "puesta en escena"; no tiene nada en común con el compromiso hacia el conjunto de los problemas que actualmente plantea el arte.

Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar. Le mostraba el camino de la traición; lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar, para que se privara de su caparazón protector. Lo colocaba, desnudo y sin defensa (el arte vivo siempre está desarmado) en un espacio totalmente desconocido.

Y al mismo tiempo, ¿no era la oportunidad de que se hiciera independiente?

La ocasión era -sigue siéndolo- tanto más excepcional cuanto que, desde hacía años, la pintura abandonaba sucesivamente sus ámbitos sagrados, sus cuarteles profesionales, y partía al libre encuentro de las otras artes y de la vida.

Por el lado del teatro, eran los iniciadores y los charlatanes quienes más se beneficiaban con eso ...

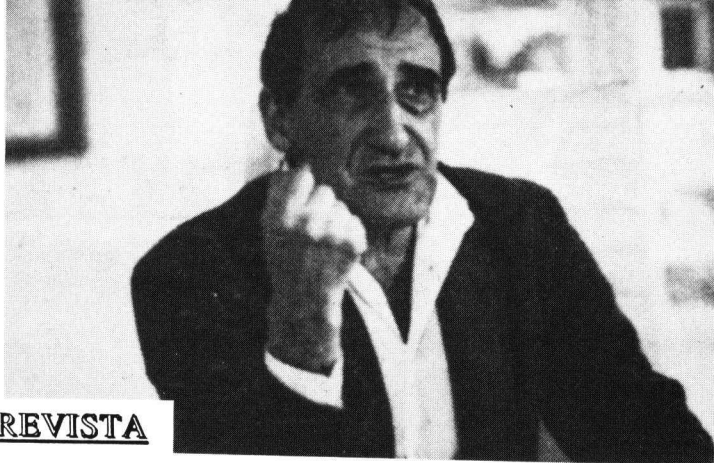
EL TEATRO DE LA MUERTE

"El teatro de la muerte es una ruptura decisiva con las etapas precedentes. A la pregunta de querer saber qué temas están relacionados con la muerte, él responde: "Puramente formales" al mismo tiempo la muerte llega a ser el tema central de dos de sus últimos espectáculos (''La Clase Muerta'' y ''Wielopole-Wielopole'') "el tiempo que pasa, la imagen del recuerdo, la vida que se fué, la MUERTE y la VIDA en una extraña compenetración en donde nace la permanente oposición que es la base del arte de Kantor: entre fascinación y repulsión..."

(Les Vois de la création Théâtrale - Tomo XI. Edition Du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983.)
Texto de Denis Bablet.

Tadeuz Kantor en este escrito reitera su preocupación por la relación ESPECTADOR - ACTOR, poniendo de manifiesto una vez más que su teatro no es un teatro de autor sino un TEATRO DE ACTORES. Sus ideas centrales giran en torno a la necesidad de devolver la significación esencial al teatro, buscando la "imagen viva del HOMBRE saliendo de las tinieblas, siguiendo su marcha hacia adelante", constituyendo un manifiesto "radiante de su nueva CONDICION HUMANA, sólo HUMANA, con su RESPONSABILIDAD y su CONCIENCIA trágica, midiendo su DESTINO con una escala implacable y definitiva, la escala de su MUERTE". Kantor hace su reflexión a partir de las teorías de Gordon Craig y la supermarioneta en donde Craig quiere sustituir "al actor vivo por un maniquí, por una creación artificial y mecánica, en nombre de la perfecta conservación de la homogeneidad y de la obra de arte".

Esta idea del regreso a la marioneta de Craig ocurre en momentos en que el teatro "era suficientemente fuerte e independiente lo que le permitía liberarse de las compulsiones de la vida, por consiguiente el artista lograba crear equivalentes artificiales de la vida". Pero posteriormente él teatro rehabilitó "regiones enteras de la realidad hasta hoy despreciadas". "Esta nueva situación activó la imaginación del hombre mucho más que la realidad surrealista relacionada con lo onírico". Esto es, continúa Kantor "lo que finalmente hizo perder toda importancia a los temores de ver al hombre y a su vida interfiriendo directamente en el plano del arte".



ENTREVISTA

Al final del libro vienen dos entrevistas, de las cuales hemos seleccionado la realizada por Manuel Malower para el Diario de Caracas, donde apareció publicada el 30 de Julio de 1981, lo siguiente:

AGARRA LA LITERATURA Y TUERCELE EL CUELLO

-¿Por qué habla siempre de actores y no de autores?

-Porque en mi teatro el autor no tiene cabida, no tiene nada que hacer. En sentido estricto es un obstáculo entre el actor y el espectador. En el alumbramiento del mundo, que es producto de una cópula entre lo masculino y lo femenino, el día y la noche, Shiva y Vishnú. Vea usted "Wielopole-Wielopole". Ahí no hay texto, es decir, no hay literatura, ahí no se puede imitar, representar, o asumir el rol de personajes y situaciones, sino que el actor tiene que ser él mismo. No hay vehículo, no hay transición. Ahí no hay sino personajes reales que expresan una situación falsificada. Vea al señor Yaniski de Simó. El es de verdad.

-En todo caso esa es una concepción del teatro. Porque ¿cómo se puede borrar de un plumazo a Ionesco, Becket, Adamov, Harold Pinter, Harlow, Peter Weiss, Schaeffer?

-Esos son literatos metidos a hombres de teatro. Y como literatos fueron, o son, hombres de vanguardia. Pero, verdaderamente, cuando estuve después de la guerra en París para ver el llamado "teatro de vanguardia" no hice más que aburrirme. Muy buena literatura, pero unas puestas en escena académica, convencionales. Porque la literatura es otra cosa. Se representaba, por ejemplo, a Becket, pero no "se hacía" el teatro de Becket. Es decir, el teatro tiene otro signo, otro nombre, que no necesita del aporte de la literatura. Yo creo que en esta confusión de teatro y literatura está la clave de la crisis actual del teatro.

-Hay otros nombres: Shakespeare, Molière, Lope de Vega.

-Ahí quería llegar. Pero ni en la Edad Media ni en el Renacimiento hubo separación entre la pieza y el teatro, Molière creaba el espectáculo y después la pieza, el texto. Y Lope iba al escenario, al sitio del apuntador, y le transmitía a los actores el texto de la pieza. De Shakespeare se conoce menos, pero no es aventurado decir que su teatro era el producto de una *phatós*, de una conmoción colectiva, de la expansión humana y psicológica de un actor y no de un autor.

-¿Qué le recomienda entonces a los jóvenes directores, a tanto *metteur en scène* que anda por ahí "secándose el meollo"?

-"Agarren la literatura y tuérzanle el cuello", como decía Verlaine en el siglo pasado. El teatro no puede ser servil de la literatura. Fijese, es un poco lo que ocurrió una vez entre la música y la poesía. Nacieron juntas, pero llegó un momento en que tuvieron que separarse. Creo que ésta es la hora que ha sonado para el teatro.