

EL ESPACIO ESCÉNICO

POR JOSÉ MONLEÓN

En principio, el teatro a la italiana no pareció condicionar el trabajo de Stanislavsky. Centrada la investigación en la expresión del actor, concebido el escenario como una especie de caja milagrosa destinada a contener la misma realidad, nada importaba la separación del público, de cuya presencia debía olvidarse el actor. El escenario era el espacio mágico y medular, al que accedía, en confortable privilegio, el espectador-espía gracias a la inexistencia real de esa teórica cuarta pared que cubría la boca del escenario. Lo importante, desde esta perspectiva, era que el teatro contase con la mejor dotación técnica posible, a fin de que la reproducción de la “realidad” y las mutaciones que convenían a toda representación pudiesen llevarse a cabo del modo más fiel y más limpio posibles.

Sin embargo, la verdad es que el teatro a la italiana había sido sometido a fuertes críticas antes de cerrarse el siglo XX. De un lado, estaban los argumentos de tipo socioeconómico, que venían en la disposición de puertas y pisos una perpetuación de las diferencias sociales, estableciendo grados de comodidad y aun de visibilidad en función de la condición económica de los espectadores. De otro, estaba el reproche substancial a la falta de integración entre sala y escenario. El teatro a la italiana parecía hecho para la hipnosis del espectador y lo que estaba planteado era la necesidad de una arquitectura que estimulase su participación.

Por otra parte, una serie de hechos políticos habían puesto sobre el tapete el tema del teatro de masas. El sentido aristocrático de la sala a la italiana, con sus terciopelos y su capacidad siempre relativamente pequeña, chocaba contra una serie de ideas que concedían a las masas, a los sectores mayoritarios, la dirección de la historia.

Vamos a examinar someramente algunas de las respuestas dadas a estas cuestiones; respuestas, ya se entiende, siempre vinculadas tanto a las líneas estéticas de los distintos movimientos teatrales como a las presiones socioculturales de cada momento.

UN TEATRO TRANSFORMABLE

Walter Gropius, el arquitecto alemán que fundó en 1919 el famoso Bauhaus en Weimar, especie de centro de investigación sobre múltiples aspectos del hecho teatral, recordaría que éste se había desarrollado, primero en áreas circulares rodeadas por el público, después en anfiteatros, es decir, sobre grandes espacios con un público en semicírculo, y, finalmente, en disposiciones más o menos afines al teatro a la italiana. El espectador había pasado poco a poco de ser una entidad envolvente a ser un tipo convenientemente alejado de la acción teatral.

Gropius pensaba que todos los grandes creadores del teatro moderno se habían rebelado contra este estado de cosas, sin que, por otra parte, hubieran ido mucho más allá de las formulaciones teóricas o de las ingeniosas soluciones encaminadas a violentar los condicionamientos del teatro a la italiana. Faltaba, según él, la decidida participación de los arquitectos. Y, en tal sentido, de acuerdo con un encargo de Erwin Piscator, hizo los planos de lo que él llamó el Teatro Sintético, cuya descripción nos consumiría demasiado espacio, aparte de resultar un tanto engorrosa. La idea fundamental de este Teatro Sintético, solución técnica a una serie de peticiones precedentes y modelo explícito o táctico de muchos intentos posteriores, era la de ofrecer al director de escena un espacio capaz de adoptar todas las formas posibles. Dado que todo espectáculo valioso presupone la búsqueda de una forma, se hacía necesario introducir la ordenación y utilización de los espacios dentro de esta polémica. El director no sólo imaginaba y creaba un determinado lenguaje en un espacio preestablecido puesto a su disposición, sino que, ligado a la creación de ese lenguaje, determinaba y modificaba ese espacio, tanto en función de las exigencias estéticas del caso como del tipo de relación que quería establecer entre su espectáculo y los espectadores. Las proyecciones cinematográficas —tan importantes en los montajes de Piscator— eran también atendidas mediante una multiplicación de cabinas, que podían llegar a sumergir a los espectadores en un círculo completo de imágenes. Una compleja maquinaria movía escenarios y público, creando un microcosmos expresivo en el que ya no había lugares muertos. Las nubes pasaban por el techo del teatro y cuantos allí estaban, actores y espectadores, se hallaban condicionados por una misma unidad escenográfica.

Meyerhold, en la U.R.S.S., seguía adelante con sus ideas sobre el teatro convencional y realista. Es decir, con su defensa de un teatro que renunciaba a la caja milagrosa del naturalismo psicológico para alzarse como una convención dispuesta a aprehender una realidad de otro orden. Sobre la escena se alzaban hermosas y complicadas estructuras constructivistas, que multiplicaban los planos y las rampas para la expresión de los acrobáticos actores de la biomecánica. Para Meyerhold, como para Piscator, este constructivismo responde a las incitaciones de la era tecnológica y tiende, además, a mostrar la escenografía como una producción, hecha con materiales consistentes, como si se tratara de una maquinaria, en el lugar del viejo naturalismo decorativo o el adorno trivial.

Para Meyerhold, que quiere que el espectador se sienta activamente en un teatro, sabiéndose ante unos actores, y no en la pasiva butaca de los espionajes naturalistas, el problema del espacio escénico es fundamental. Desde sus primeros montajes valora al máximo el proscenio y procura situar en él el desarrollo de la acción. Desde el principio comprende la contradicción plástica entre el actor, que es un volumen, y el decorado pintado, que sólo tiene dos dimensiones. Pronto elimina telones, bambalinas, telas y cuanto pueda contribuir a separar a los actores del público. En 1934 ha comenzado a construir en Moscú su nuevo teatro. Según el testimonio de Boris Till, **“además de los últimos perfeccionamientos técnicos, preparaba cierto número de innovaciones y, entre ellas, una plataforma escénica que en un minuto podía ser transportada al centro de la sala, cuyos sillones eran giratorios y se podían desplazar y alinear en diversas posiciones y en órdenes variables”**.

Las iniciativas en este sentido, la voluntad de no ser esclavos de los condicionamientos del teatro a la italiana y aun de cualquier tipo de teatro que establezca una disposición permanente del espacio escénico, se multiplica. Hemos querido, sin embargo, entre los muchos ejemplos posibles, citar los de Gropius y de Meyerhold. Primero, porque se trata de dos hombres muy importantes, y, segundo, porque tanto el Bauhaus de Weimar como el proyecto teatral de Meyerhold conocieron un final igualmente triste y significativo. Al primero lo destruyeron los nazis en 1933; el segundo fue prohibido y destruido por decreto gubernamental cuando el realismo socialista se hizo dogma inquisitorial.

La gran aventura de los años veinte se cerraba para dar paso a las décadas de la guerra y de la estrategia de los grandes bloques. Ya no venía a cuento ni era posible maldecir a los responsables de la guerra del 14 ni pensar en qué teatro convenía a una sociedad en busca de libertad y de justicia. El espectador era restituido a su pasividad tradicional, con de-

recho al aplauso y, a veces, al pataleo, pero sin ser parte del espectáculo.

Para que esta última preocupación tenga sentido, es necesario que el hombre medio, ese mismo espectador de la butaca, participe activamente en el espectáculo de la historia. Hoy, postergada la guerra atómica por causas de “fuerza mayor”, se retoman en el teatro muchas de las peticiones de los años veinte, a la vez que se plantea, en el campo de la vida política, la rebelión contra todos los pasivizantes doctrinarismos.

MAYORÍAS Y MINORÍAS

Otro debate dentro del teatro moderno ha sido el de su posible elitismo. Todos hemos escrito hasta la saciedad sobre las limitaciones éticosociales de un teatro que vivía de una sola clase o de la minoría.

Aquí se han cruzado los conceptos de teatro de masas y de teatro popular, que han aparejado automáticamente una serie de propuestas sobre el lugar de la representación. Gemier, el fundador del Teatro Popular Francés, pensó que debía trabajar en el gran “Cirque d’hiver” de París. Villar, siguiendo en la misma línea, lo haría en la gran plaza de Avignon o en el inmenso Palais de Chaillot. En la U.R.S.S. los grandes triunfos de la revolución socialista serían evocados en representaciones monumentales, ante grandes multitudes. En general —y el primer y significativo antecedente dentro del teatro moderno data de la Revolución Francesa— puede decirse que todos los intentos de teatro popular, al arrimo de circunstancias históricas propicias, han tendido a abandonar los locales tradicionales y a buscar en las plazas de pueblos y ciudades el espacio abierto, aunque, con abrumadora frecuencia, la cosa se haya limitado a una especie de repetición agigantada de la disposición tradicional, sin más ventaja que favorecer el carácter comunitario, la comodidad y curiosidad de los que no suelen meterse en las salas cerradas.

Necesario es señalar que las ideas que alimentaban este teatro de masas han sufrido modernamente una serie de crisis muy ignificativas. Por ejemplo, tenemos perfecto derecho a preguntarnos si no se trataba —o se trata— de una coartada moral, de una fiesta que borra circunstancialmente las diferencias, restablecidas una vez concluida la representación y reintegrados los individuos a sus respectivas circunstancias. También resulta sospechoso el paternalismo con que las más de las veces se alzan tales representaciones, generalmente encaminadas a mostrar a las mayorías los cuidados que por ellas se toman las minorías rectoras. No suele faltar, en fin, cierto tipo de optimismo demagógico, bien sea a través de las confraternizaciones culturales, bien sea mediante el didactismo

doctrinario.

Para que una determinada forma o concepción teatral tenga sentido ha de estar legitimada por la situación social e histórica en que se produce. Lo que quiere decir que la crítica de un teatro de carácter minoritario o clasista, como reflejo de una situación histórica, nos lleva a la crítica y transformación de esa situación, pero difícilmente a la propuesta de un teatro popular o un teatro de masas, carentes de las motivaciones reales que pudieran darle una verdad social. Si el teatro popular no es la consecuencia de una realidad previa y de una necesidad comunitaria de expresarse a través del teatro, fatalmente ha de desembocar en paternalismo o en demagogia, falto, por ausencia de sujeto, de una auténtica poética. En este punto, resulta muy expresivo el proceso sufrido por el teatro de Brecht, cuyos enunciados teóricos se ven fundamentalmente desbordados por el hecho real de que sus obras no suelen representarse ni en las condiciones históricas ni ante el tipo de público que él presumió. Otro caso muy significativo es el de Grotowsky, director de un Teatro Laboratorio, subvencionado por un gobierno socialista, en cuyas representaciones sólo se acepta un reducido número de espectadores. Grotowsky sostenía al respecto que no hay en ello contradicción ninguna, puesto que si bien el teatro no debe hacerse para las “élites” sí es un tipo de manifestación que corresponde a los “momentos elitales”, a los tiempos de especial plenitud e interrogación del hombre. Su tesis de que en un país socialista debería haber mil espectáculos para cincuenta espectadores cada uno en vez de un espectáculo para cincuenta mil espectadores nos pone en el quid de la cuestión. Otra vez, la idea de un teatro para la sociedad, en donde el individuo puede elegir libremente el espectáculo que quiere ver. Otra vez la idea, encarnada por Ronconi, de que la libertad del espectador es necesaria para que exista una verdadera sociedad de espectadores.

De la migaen de una representación en un circo, una plaza o un estadio, pasaríamos a estas mil representaciones distintas, cada una para espectadores distintos, alzadas en pequeñas salas, al servicio de las necesidades de hombres concretos y diferentes dentro de un sistema económico socialista. La propuesta se carga —frente a todos los gregarismos del mundo moderno— de sugerentes insinuaciones.

CONTRA EL NATURALISMO

Ya lo apuntábamos al principio. Pero es necesario que la idea quede clara. Las grandes investigaciones sobre el espacio escénico están ínti-

mamente ligadas al rechazo del naturalismo. Para éste —que fue en un determinado momento un movimiento lleno de sentido y de oportunidad histórica; incluso habría que decir que aún lo es en muchos lugares, puesto que refleja el primer paso en busca de la realidad— la escena italiana era un dispositivo óptimo, con su progresivo enriquecimiento técnico, la lejanía de los espectadores y la significación casi mágica del telón, pared que se desvanece suavemente y nos coloca ante una realidad especialmente interesante. En cambio, si se acepta que el tatro es una convención, que hay un señor a quien le dan un sueldo, con puntos y pagas extraordinarias, por levantar ese telón; que los actores, el director, son unas personas concretas, cuyos ensayos han conducido a la representación y que todo el aparato teatral es una maquinaria capaz de interpretar, profundizar y reordenar artísticamente la realidad, el ceremonial y la disposición del teatro a la italiana se tambalea y surgen una serie de propuestas arquitectónicas, dentro, precisamente, de la libertad para encontrar las convenciones que mejor expresen el fondo del espectáculo.

En este planteamiento, quizá Brecht constituye una excepción. Pese a haber conocido de cerca todas las investigaciones y teorías que sobre el espacio escénico se hicieron en los años veinte, pese a haber trabajado al lado de Piscator, ni como escritor ni como director del Berliner Ensemble pareció preocuparle el problema. Su crítica del naturalismo, recogida tanto en la concepción de sus obras, como en su teoría, como en los elementos de sus puestas en escena —caracterizadas, en lo escenográfico, por una mezcla de objetos naturalistas y elementos convencionales, destinada a evidenciar la condición convencional de la representación teatral— no trasciende nunca a la reordenación del edificio teatral. Simplemente, utiliza el escenario como un instrumento más de su trabajo, sacándole el máximo partido para sus fines. Yo me pregunto sí, en definitiva, no habrá una cierta lógica en esta negligencia brechtiana, por cuanto mostrar que la tradicional caja noturalista de los misterios es un espacio convencional, sometido a las posibilidades de la técnica y al perceptible manejo de los trabajadores del escenario, es ya un modo muy coherente de apuntalar las sostenidas ansias desmitificadoras del dramaturgo.

UNA SALA DESNUDA

En el primer manifiesto del Teatro de la Crueldad, Antonin Artaud: **“La escena —la sala: Suprimimos la sala y la escena que son reemplazadas por una especie de lugar único, sin divisiones de tabiques ni barreras de ninguna clase, y que llegará a ser el teatro de la acción misma. Una comunicación directa será restablecida entre el espectador y el es-**

pectáculo, entre el actor y el espectador, de tal forma que el espectador, situado en medio de la acción es rodeado por ella. Este envolvimiento proviene de la configuración misma de la sala”.

Frente a la idea de un complicado teatro transformable, sostenida por varios arquitectos, Artaud enuncia un principio de extraordinaria influencia sobre el teatro contemporáneo. Ciertamente, como veremos, un Ronconi o un Víctor García siguen moviéndose en la órbita de las concepciones que dominan en el Bauhaus, para quienes la escenografía y la disposición del teatro eran elementos que progresaban simultáneamente al progreso del espectáculo. Pero, en general, la idea que hoy ha vuelto a dominar es la de austeridad o desnudez, atendiéndose más a eliminar lo que sobra que a exigir un determinado perfeccionismo mecánico.

En esta generalizada posición de nuestros días confluyen dos tipos de argumentaciones. Por un lado estaría la precariedad económica en que vive la mayor parte de los intentos realmente serios, alzados a espaldas del rutinarismo de las demandas del público y, en general, contempladas con cierta preocupación por todas las fuerzas del “establishment”. Por otro, estaría la consolidación de una línea que se ha revelado contra lo que Grotowsky califica de cleptomanía teatral, entendida como la tendencia general de la escena a incorporar los medios expresivos propios de otras artes.

Ha sido Appia el gran precursor de este movimiento en pro de la desnudez escénica. La crítica del decorativismo tradicional, la puesta en cuestión de la minuciosidad naturalista, la contemplación del actor como elemento substancial de la expresión escénica —que, por lo tanto, no debía ser turbado por ningún adorno nacido en función de otros centros de expresión—, han conducido a la propuesta de escenarios que debían satisfacer todas las exigencias de los directores, a base de la luz y de pequeñas modificaciones. Domina ya la idea de que no debe haber más atrezo que aquél que está en íntima relación con la expresión del actor. La imagen de una caja repleta de objetos y telones es sustituida por la de un espacio abierto, creado por el movimiento de los actores. Escaleras, plataformas a distintos niveles, luces, determinan un nuevo juego de líneas, planos y volúmenes, presididos por el cuerpo humano.

Conviene decir al respecto que en el teatro, pese a las ilusiones puestas en la maquinaria durante un tiempo, casi siempre dominó la idea de que era el hombre el único generador del acto artístico y, por lo tanto, que a él debía supeditarse el aparato. En algunos casos excepcionales, ganados por la euforia tecnológica, llegó a plantearse, a un nivel experimental, la posibilidad de un teatro sin personajes, alimentado por mo-

vimientos y colores impulsados desde los mandos de una máquina. En general, sin embargo, las nuevas y complicadas propuestas arquitectónicas tendían mucho más a “liberar” al espectáculo, a hacer del espacio un elemento fluido y transformable, que a sustituir el condicionamiento del teatro a la italiana por una nueva esclavitud.

Si contemplamos los nuevos teatros alemanes, construidos en sustitución de los que fueron destruidos por los bombardeos de la segunda guerra mundial, veremos que muchas de las peticiones de los años veinte han sido respetadas. Desaparece el marco del escenario, se reducen las viejas divisiones de los espacios para los espectadores a una única superficie inclinada, la escena es ya un lugar abierto, libre del torpe aparato decorativo de los escenarios a la italiana, dispuesta para la intervención de espléndidos equipos de luz. Todo parece dispuesto para que un Gordon Craig aplique su sistema de biombos móviles, capaces de ir creando diversas atmósferas sin más que un ligero desplazamiento, igual que ocurre, según él nos dice, con el alcance de las pequeñas alteraciones musculares del rostro humano. En cualquier caso, el espacio libre entre el área de la acción teatral y la línea por donde aparecen y desaparecen los actores, determina, en su penumbra, la permanente sensación de que estamos ante un arte hecho de convenciones y no en presencia de un intento por crear la ilusión de realidad.

Definitivamente, en fin, el teatro se plantea la posibilidad de alzarse en cualquier parte que no imponga servidumbres. Un lugar desnudo, unos elementos potenciados por el juego directo de los actores, he aquí la nueva trilogía del “lugar escénico”. Sólo la luz, que en principio al menos, sigue siendo irrenunciable, pone lastre a esta nueva libertad.

Se diría que mientras el actor fue un puro instrumento de la ilustración escénica de los textos, no le importó gran cosa ser un elemento más entre los recursos disponibles. Es ahora, al recobrar la conciencia de su cuerpo, cuando siente todas las contradicciones entre sí mismo y los decorados bidimensionales. Tiempo y espacio son dos expresiones de su movimiento; él es, en cierto sentido, la escenografía y el escenario; encarnar un texto ya no es dominarlo psicológicamente sino hacerlo real con el acto; el teatro debe alzarse, pues, en condiciones mucho más atentas a la potenciación expresiva del actor que a su sujeción por el marco.

Las viejas disposiciones, dictadas en los años en que se incendiaron varios locales teatrales y cinematográficos, siguen hablando del telón metálico que debe separar sala de escenario, de la anchura de los pasillos, de las puertas de acceso y de otras mil exigencias que consolidan indirectamente la vieja arquitectura italiana. Hasta en los cafés-teatro es

un problema burocrático el que los actores abandonen la pista y se mezclen con el público.

Las limitaciones son, en este punto, irracionales. Cuando el teatro se hacía en salas a la italiana, era lógico que las autoridades establecieran las normas que, a su juicio, contribuían a la seguridad física de los espectadores. Ahora, que el teatro busca el cumplimiento de sus objetivos en otro tipo de espacios, sería absurdo que aquellas disposiciones, nacidas con un fin muy concreto, se convirtieran en un obstáculo.

Hay que dejar esto bien claro: al naturalismo psicológico y a la división entre actores y espectadores corresponde un aparato técnico y arquitectónico que es, lógicamente, puesto en cuestión al mismo tiempo que aquellos principios artísticos y sociológicos.

Tairov decía: **“El teatro del siglo XIX era un teatro hablado en el que los actores, cómodamente sentados en sillones o en divanes, hablan y hablan sin descanso. Un actor de este tipo era una especie de fonógrafo que cada día repetía un disco distinto: hoy un texto de Pushkin, mañana uno de Moliere”**.

“Las enseñanzas biomecánicas deben proporcionar a los actores el sentido plástico biológico perdido. El actor debe sentirse desahogado físicamente, es decir, debe sentirse seguro y sentir a cada momento su centro de gravedad: su equilibrio corporal. Si se admite que el arte del actor es una ‘creación de formas plásticas en el espacio’, hay que admitir también la necesidad de que aprenda y perfeccione la ‘mecánica de su cuerpo’”. Un hecho es cierto: Allí donde los nuevos teatros se construyen igual que los antiguos, suele ser una prueba de que el movimiento se ha detenido.

CONTRA LOS LÍMITES

Es interesante consignar que muchos espectáculos, obligados a desenvolverse en el marco del teatro a la italiana, han procurado subvertir sus exigencias. No es cosa de recordar los muchos ejemplos que servirían para el caso. Todos hemos visto decorados que bajaban hasta la misma platea neutralizando algunas filas de butacas; más de una vez los actores han hablado desde los palcos de proscenio, lugar que ha servido también de cobijo para los pequeños grupos encargados de la colaboración musical con el espectáculo; la ausencia de telón es también una nota frecuente, o el que los actores, en lugar de aparecer entre cajas, lo hagan a través de los pasillos del patio de butacas.

En los dos últimos espectáculos que Marsillach ha dirigido en Madrid, la lucha contra los límites de la arquitectura ha sido realmente desesperada. En el “Marat-Sade”, que sólo pudimos ver tres días en el Español, el pasillo se convertía en un sostenido y verdadero espacio escénico, ocupado por una serie de “locos enjaulados” durante toda la representación; en el “Tartufo”, los actores recibían al público en el vestíbulo y luego subían al escenario para ponerse los trajes que correspondían a sus personajes e iniciar la obra de Moliere. En ambos casos había una especie de “introducción” destinada a vulnerar los límites psicológicos y temporales del teatro a la italiana. Estaba claro no sólo que algunos elementos se utilizaban con fines distintos a los que determinaron un día su presencia, sino que esta vulneración generaba una relación completamente nueva entre el espectáculo y sus espectadores. La actuación del Living en Valladolid, obligando a los espectadores a esperar apretujados en el vestíbulo, para luego envolverlos con agresiones y canciones a lo largo de toda la “Antígona” es el ejemplo más claro puesto a nuestro alcance de violación de un teatro a la italiana.

EL LUGAR ADECUADO

Rechazados los supuestos mágicos y literarios del dispositivo tradicional, ha habido, además de las propuestas citadas —un teatro transformable o la desnudez como sinónimo de libertad—, otras orientadas hacia la “construcción total del espacio en función de cada espectáculo”. Es decir, el director imaginaria una ordenación total de actores y espectadores, formando parte de la poética del espectáculo. Cada obra tendría su ámbito, bien sea eligiendo el lugar adecuado, bien sea construyéndolo. Pondremos tres ejemplos en los que funciona este programa con distinta radicalidad.

1) El caso de Grotowski. El director selecciona, si es posible, el espacio que, por sus dimensiones y por su atmósfera, mejor corresponde a las ideas que él tiene sobre el espectáculo y sobre el tipo de relación que debe establecerse con el espectador. Su no participación en el I Festival Internacional de Madrid se debió a que quería representar su “Apocalypsis cum figuris”, con textos bíblicos, en la capilla de una iglesia.

2) El caso de Luca Ronconi. Su “Orlando furioso” exigía un ámbito, un espacio totalmente libre donde ordenar el movimiento de los actores y de los espectadores. El famoso juego de carras determinaba este doble desplazamiento.

Ahora, en su primer espectáculo previsto para el Odeón, construirá dentro de la sala una casa de dos pisos, que albergará a actores y público, y que se modificará de acuerdo con la progresión dramática del espectáculo. El teatro a la italiana desaparece totalmente, reducido a “hueco” donde montar la nueva disposición para actores y “espectadores”; el segundo término va ya entre comillas, en la medida en que uno de los objetivos de este nuevo “lugar teatral” es convertir a los espectadores en actores.

3) El caso de “El balcón” de Genet, por Víctor García, en el Brasil. El teatro se construye para un espectáculo. Todo el dispositivo, alzado en un garage o en cualquier vacío, deberá ser destruido al concluir la representación, puesto que ésta ha sido la que ha determinado cada uno de sus elementos. Las filas de espectadores colocadas en torno a una especie de pozo por donde bajan plataformas transparentes con las escenas de “El balcón” animan una poética indivisible del espectáculo. Todo es y todo forma parte del espectáculo.

El camino de estas experiencias está claro. Se trata de construir un teatro en el que ya no existan espectadores, al servicio o en correlación con las fuerzas democratizadas que sacuden la historia. La vieja rebelión de los actores y del director alcanza ahora a los espectadores. La imagen del autor-legislador ha sido sustituida por la de una poética colectiva.

“Llegará un tiempo en que los profesionales del teatro y las obras destinadas a ellos queden anticuados para siempre. Un tiempo en el cual la Humanidad libre cantará, por medio de símbolos animados, más o menos dramáticos y compartidos por todos, sus alegrías y sus penas, sus estrecheces, sus trabajos, sus luchas, sus derrotas y sus triunfos. Un tiempo en el cual sólo serán espectadores aquellos a quienes la edad o las enfermedades agrupen a nuestro alrededor”.

