

Una experiencia compartida: Introducción en el Análisis de la Producción Teatral

María Inés Saravia

En esta ponencia presento algunas reflexiones que surgen a partir de los contenidos de la materia que dicto: Introducción en el Análisis de la Producción Teatral en el turno noche de la Escuela de Teatro de La Plata. En el siguiente epígrafe de Paul Klee: *en el arte no es el ver tan esencial como el hacer visible*, se halla la finalidad que persigo en el curso.

El enunciado de Klee sintetiza de alguna manera nuestro pensamiento a propósito de la consideración del arte y, fundamentalmente, del arte dramático, pues éste clarifica y objetiva la problemática innata del hombre como lo es la incapacidad del razonamiento para dilucidar sus propios actos.

El teatro se despliega como la disciplina artística más significativa para mostrar las zonas más recónditas y, a la vez, las más sencillas de la naturaleza humana, y, asimismo, reproduce de manera más completa el mundo del espíritu de los hombres, porque fundamentalmente motiva a la conciencia de sí, como un modo de ejercer la libertad en tanto acto subjetivo.

El espectáculo expone en actos un entrecruzamiento indefinido de emociones, sensaciones; en suma, promueve la *performance* de las pasiones en instancias liminares; de este modo el espectador realiza el movimiento específicamente humano y obtiene la entelequia de su propio ser. En este punto podemos afirmar que el teatro impulsa una meditación activa sobre la conciencia de los propios límites y sobre la fragilidad de nuestras vidas.

En Introducción en el Análisis de la Producción Teatral, por medio de procedimientos de observación, comparación, discriminación y análisis de producciones teatrales, se intenta discernir el conjunto de factores que componen el espectáculo teatral, con el empleo de un léxico específico. En nuestra exposición, comentaremos cómo se desarrolla el proceso de aprendizaje durante la cursada vista de una lectura semiótica, psicoanalista, realista, genérica, política, etc.

Definición de arte: técnica mimética, *techné mimetiké*. Implica el compromiso con la vista, domina el espacio, y el oído: domina el tiempo. El arte no es una imitación porque no es una copia de la realidad dada. La mimesis es la producción de una imagen irreal.

Mimesis implica *exposición*, se expone un hacer, tal como es, o debe ser o puede ser. Estamos en la esfera de la posibilidad, pues el hombre es un ser abierto en formación permanente.

También como *representación*: en este caso alude al plano de la conciencia. No es una copia pasiva sino un hecho productivo por el cual se pone afuera algo que antes no era.

Platón: los poetas producen imágenes inconsistentes y no cosas reales. *El mundo del arte es la producción de meras imágenes despojadas de realidad*. Por lo tanto la mimesis se considera una producción de imágenes irreales, inconsistentes. Tampoco son imágenes mutables como en la realidad empírica. (por ejemplo un árbol pintado). Son imágenes permanentes e independientes del objeto que le dio origen. La mimesis tiene connotaciones metafísicas en cuanto es una copia del mundo sensible y éste es copia del ideal. En el *Lón* de Platón encontramos la teoría de la inspiración poética, el antecedente más arcaico del artista.

El artista recibe un *entusiasmo* superracional que lo convierte en lo que más tarde se llamará genio. Genialidad implica un talento no trabajado que sigue los dictados de su propia originalidad, o bien el artista llega a ser lo que es por medio del saber esforzado en la producción.

Aristóteles no acepta la metafísica platónica, la diferencia entre el mundo sensible y el de las ideas. Para el filósofo, en *Poética*, la mimesis tiene dos sentidos: 1) emulación de la naturaleza, no copia de ella, niños por ejemplo. 2) lo mimético reproducido o imitado brinda placer y esto procede de la razón. Entiende que el ejercicio de las artes contribuye a la formación culta del hombre libre porque en su aprendizaje no se persiguen fines utilitarios, eso es justamente lo que Platón reprueba, esa *inutilidad*. La tradición ha malinterpretado esta definición. El arte en general imita el método de la naturaleza.

Mimesis no es una reproducción de objetos pasivamente percibidos, sino que funde conjuntamente, con-funde las cosas del pensamiento y los sentidos y forma un nuevo mundo propio, recombina y transmutando los materiales de la experiencia. La presión de la realidad cotidiana es removida y la emoción estética es liberada como una actividad independiente. Arte, entonces, moviéndose en un mundo de imágenes y apariencias y creando luego un modelo que existe en el pensamiento, debe ser hábil en el uso de la ilusión. Por medio de la ilusión se da coherencia a sus creaciones e imparte a sus ficciones un aire de realidad. El arte dramático definido por Aristóteles es fundamentalmente mimesis praxeos. *La tragedia es una imitación de una acción seria, completa y de una cierta magnitud en lenguaje embellecido pertinentemente y produce en la contemplación piedad y terror. Alivio emocional: catarsis.* Mimesis: actividad configurante, va conformando aquello que se ordena en su propia temporalidad y opera en el campo de la praxis humana. Mimesis como re-presentación, no es una copia fiel, es una presentación de una irrealidad. Lo presenta no en su medio pragmático. La obra de teatro logra una nueva pertinencia, con una nueva re-ordenación de los hechos.

Conclusión: el mundo de la realidad y el mundo de la imaginación no estaban separados para los griegos, el hábito de la poesía dramática enciende los hechos de la experiencia y las tradiciones del pasado. El ideal en el arte griego, para Aristóteles, no fue opuesto a lo real, sino su cumplimiento y perfección. Platón expulsa a los artistas de la ciudad, Aristóteles los considera imprescindibles. Los alumnos toman conciencia del compromiso que se asume en el arte de la praxis teatral.

Definición de la tragedia, orígenes del teatro.

Conceptos que hacen a las reglas de la probabilidad y necesidad, configuran lo verosímil. Concepto de composición (principio, medio y fin) peripecias (de la desgracia a la felicidad y de la felicidad a la desgracia) se pone en acto un hombre un poco mejor o un *poco peor to beltion*, queda un margen indiscifrable que constituye la invitación eterna a superarnos, los márgenes de oscuridad desafían a los artistas para la realización permanente del arte dramático y reconocimiento en términos aristotélicos. No se puede explicar la realidad sin la consideración de la importancia que adquieren en el discurso teatral las comparaciones y las metáforas en tanto impertinencias semánticas, por ejemplo “el hombre es un lobo” de Ortega y Gasset. Ricoeur afirma “metaforizar bien es percibir las semejanzas, y el teatro se ocupa de esto porque de hecho constituye una metáfora epistemológica.

Se brindan en clase definiciones de lo patético, del sentido de las emociones trágicas. Síntesis como el ensamble de las acciones cumplidas. Los seis elementos de la tragedia: intriga, muthos, caracteres o personajes, ethos, elocución, lexis, pensamiento, diánoia, espectáculo, ophis, canto, melopoía.

El qué de la mimesis: fábula, caracteres y pensamiento.

El modo. Elocución, canto.

El cómo: el espectáculo, ophis.

Para reflexionar sobre la recepción del arte en general y del arte dramático en particular se enfoca el tema como una reaprensión de la *Poética* de Aristóteles, que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX. ¿Por qué volver a Aristóteles? Promueve más y nuevos interrogantes que respuestas.

Ricoeur: Trag: imitación hecha por personajes en acción y no por medio de un relato y que, suscitando compasión y temor, opera la purgación propia en iguales emociones. Catarsis.

Catarsis: pone en relación el adentro y el afuera por medio del espectáculo, opsis que da a ver la acción mimada. La función propia de la tragedia se absorbe mediante la aisthesis, por lo tanto vemos la responsabilidad de la opsis en lograr su finalidad por medio del compromiso de los sentidos, vista y oído principalmente.¹ Consideramos la actividad mimética como vínculo, no como ruptura. Con esta definición, se insiste en el compromiso del artista en la sociedad.

Reflexionamos sobre el concepto de ficción, en tanto instauración de un corte, de una suspensión efectuada en el curso mismo de la praxis efectiva. Corte del que surge la teatralidad, *poiesis*. La literatura dramática es un laboratorio experimental donde se prueba componer juntos felicidad/desgracia; bien/mal; vida/muerte. Además, la catarsis no es menos ficticia que la mimesis y el mito, por lo mismo, que sólo la comprensión de la fábula depura las pasiones: lo que llamó Ricoeur “metaforización de las pasiones es una ficcionalización de las pasiones. Las emociones dan a conocer. De una experiencia subjetiva se abre a lo intersubjetivo. Se menciona la doble finalidad de lo dramático en tanto función epistemológica y a la vez ontológica dado que da a conocer, y también expone lo esencial.

Descubre un modo de inteligibilidad por medio de la ficción (con-ficción y con-fección). El público logra inteligibilidad porque se interpreta a sí mismo. Metáfora produce una nueva realidad por medio de una atribución impertinente del lenguaje. Paralelamente el relato es una invención semántica.

Relato y metáfora se asimilan por la síntesis de lo heterogéneo y surge algo nuevo. La finalidad de la obra es producir asombro, *thauma*. La tensión produce la verdadera catarsis.

La tragedia griega como todo el arte dramático en general es el género de las democracias.

La respuesta del público, diferida por la contemplación festiva del espectáculo realiza la convicción, más allá de la catarsis, por lo tanto la catarsis abre la vía al momento de la convicción. La obra enseña por ella.

Después de los comentarios dados, se establece la diferencia entre teatro aristotélico y no aristotélico (quiebra de la cuarta pared, ausencia de las tres unidades aristotélicas que el siglo XVIII consideró imprescindibles.)

A partir de los conceptos expuestos, se afronta el tema de la recepción en el pensamiento de Jaus e Iser fundamentalmente, desde el punto de vista historicista y de la fenomenología de Husserl. Cómo se logra superar la distancia en la comprensión. La comprensión histórica se logra por medio de la *fusión de horizontes*. Jaus propone una relación dialógica entre la obra y el público de las diversas épocas a través de los siglos. Esta posición implica una revisión profunda del concepto de lo clásico. Lo clásico vence la distancia histórica, es una victoria de la obra misma en una mediación constante. Lo clásico llega a ser lo que produce la apertura de nuevos horizontes. Importa ver la historia de los efectos de las obras. Comprender es siempre el proceso de la fusión de horizontes, se amalgama el horizonte del autor y del espectador, se confunde, cada uno se apropia de un mensaje, limitado por *las presencias reales de los textos*, es decir, sus sentidos. El horizonte del presente no aparece como algo consolidado. En tanto que respuesta, la recepción de la obra opera una cierta mediación entre el pasado y el presente. La pregunta esencial: ¿qué me dice la obra a mí y que digo yo del texto?

¹ Dinamismo integrador de las desinencias –sis: poiesis, mimesis, sustasis, catarsis. Actividad configurante.

Fomentar la idea de que un texto dramático es un contexto. Indirectamente dice algo de la realidad, “me apropio” de ese horizonte. Aún un texto que parece cortado de la referencia del mundo, proyecta un mundo que es una variación de mi propio mundo y me ayuda a comprender mi propia situación. En la inmanencia del texto hay una trascendencia.

Comprender el sentido de un texto es ver cuál es el mundo habitable que propone la obra de teatro. El texto cae en un horizonte de expectativas. El lector social histórico, el espectador rellena los lugares que el texto deja vacío por necesidad.

“Lugares vacíos de indeterminación”, teoría de Ingarden. El espectador pone lo propio para la saturación, en esta perspectiva la obra siempre se presentará como una *opera aperta* porque admite diversas lecturas históricas (pensemos en Shakespeare). (Aristóteles proponía que la obra imita lo esencial, característico para recordar la totalidad). Las obras plantean preguntas y respuestas a través de las épocas. El estructuralismo propone estudiar la obra en sí, pero *comprender* significa volver a las vivencias que tuvo el autor (enfoque psicológico).

Iser: respuesta del público en el *proceso de lectura* o asimilación, o catarsis, en el nivel de sus expectativas colectivas. La fenomenología hace hincapié en el aspecto inacabado del texto. Ingarden habla sobre “visiones esquemáticas” que el espectador está llamado a concretar. El texto presenta “lagunas”, “lugares de indeterminación”, el texto dramático es una partitura musical, susceptible de diversas ejecuciones. presenta juegos de pro-tensiones y re-tensiones. “espectador in fabula”. Carácter dialéctico de las obras.

El papel del director de escena se basa en ofrecer su propia lectura de la obra, apropiarse del horizonte de expectativas del autor y realizar su concretización, después de *saturar o plenificar* los espacios vacíos. La recepción estética implica apertura, la recepción cotidiana implica dogmatismo. La realidad ofrece discursos; el arte dramático *discursos*.

El teatro propone evadirnos del dogmatismo cotidiano, justamente representándolo. Teatro muestra la inagotabilidad del *fenómeno individuo* porque lo expone desde un punto de vista de deliberación no cartesiana, porque no está concluido el sujeto sino que está afectado por el discurrir temporal.

Un segundo aspecto de revisión que moviliza el estudio de *Poética* es la consideración del héroe cómico. El concepto de héroe como aquel personaje que ostenta *timé* (honra o estima), *kleos* (fama), además de destreza física y dialéctica, se halla *más urbanizado* (Zubiri) en tragedia, pues habla a los coetáneos. Los héroes trágicos se presentan un poco mejores que nosotros, nunca alcanzan el grado superlativo. El héroe cómico será el que extrapole estos conceptos. Jass estudia el fenómeno de lo cómico como fuente de placer: río porque es difícil o demasiado fácil aquello que hacen los demás.

Lo cómico procede por degradación del ideal heroico, me río por contraste (parodia, pastiche, sátira). O bien, me río por elevación del carácter físico de la naturaleza humana. El exceso en la propia invención. En ambos casos está implícita la comparación entre la parodia y lo parodiado. El héroe cómico lo es por la relación al horizonte de expectativas y normas que niega. Podemos decir: *comicidad por contraste*, por lo tanto la comparación queda a cargo de la recepción. Función cognitiva de la comicidad. El héroe cómico, por contraste, lo que da a conocer puede ser interpretado como un desahogo divertido y por lo tanto afirmativo de una autoridad sancionada por la tradición, o bien como una protesta seria contra ella, protegida por el ropaje de lo cómico. También lleva un mensaje de solidaridad al introducir lo marginado y reprimido. El desenmascaramiento muestra la fragilidad del hombre común con el resto de los hombres y su dependencia de las necesidades físicas que tiene su espíritu.

Héroe grotesco: héroes de Rabelais, como Pantagruel y Gargantúa. Muestran los instintos reprimidos, provocación a la risa colectiva. El placer provocado por el héroe cómico presupone la no-alienación

del espectador. Se trata de reírse de, distinto a la risa grotesca, que es reírse con, por tanto suprime la contraposición entre espectador y *héroe*.

El héroe humorístico es capaz de reírse de sí mismo, provoca en el espectador una actitud humorística, restablece la identificación admirativa que había roto la risa producida por el héroe ideal degradado. Ocurre también que el reírse de (del héroe cómico y no heroico), puede convertirse en reírse con (del héroe grotesco y humorístico). De ambas risas surge el desahogo, *la protesta y la solidaridad* (según los horizontes sociales de la experiencia). Todas dependen del *horizonte de expectativas*.

Las diversas lecturas que pueden realizarse de las obras teatrales son diversas, la semiótica hace hincapié en los signos, la psicoanalista proyecta en los espacios los estados psicológicos, también el lenguaje resulta decisivo para la caracterización, la puesta realista se mantiene fiel al referente, la genérica en el sentido de *gender*, femenino-masculino; la política focaliza en el contexto sociológico, la antropológica, etc. El teatro construye micro-sociedades y transmite esas obsesiones.

El programa se maneja con un eje sincrónico y un eje diacrónico, en tanto lo sincrónico está dado por la visión de todas las obras de la ciudad, surgen saberes ocasionales porque cada una de ellas requiere su atención particularizada. Se invita a los directores y actores que quieran conversar con los alumnos. El eje diacrónico abarca los períodos históricos de las puestas. Comienza con el TG, sus orígenes, luego el teatro medieval, como negación de las unidades aristotélicas, escenario múltiple etc. La imitación de las peregrinaciones cristianas que crearon espacios simbólicos y que en términos de Bachtin ejemplifican los *cronotopos* medievales de una jornada.

De la *performance* en espacios públicos, comenzando con el teatro procesional, se prosigue con las *performances* en plazas o mercados. El ágora arcaica representa la primera manifestación de espacio público en tanto espacio cívico y del cual se desprendieron, a su vez, tres áreas: el ágora clásica donde se desarrollaba el comercio y la administración, el Pnyx o asamblea y el santuario de Dionisos donde surgieron la tragedia y la comedia.

El estructuralista Etienne Souriau en una conferencia de 1948 establece la esencia del teatro en la antinomia de la esfera y el cubo. Arguye que es parte de la condición humana debatirse entre ambas formas. La tensión entre cubo y esfera que propone Souriau ofrece una manera simplificada de entender la tensión entre *scaena* y *orchestra* en el teatro clásico o bien escenario y auditorio circular en el teatro isabelino. El teatro a la italiana, que dominó en Europa desde el siglo diecisiete y hasta el diecinueve, mantiene el principio del cubo desde la perspectiva que se obtiene detrás del proscenio, pero guarda el principio de la esfera para el auditorio.

La introducción de un escenario en la *Orestía* proporcionó un frente diverso en la actuación e introdujo un nuevo punto focal ante la puerta. Las obras de Esquilo tenían coros de doce personas, un número cósmico relacionado con las horas del día y con los signos del zodiaco, lo que equivale a decir con los meses del año, correlativos con la rotación circular del sol. Los coros de Sófocles y Eurípides eran de quince miembros, formaban un rectángulo de tres coreutas de profundidad y cinco de ancho. El cambio en el número de los integrantes se relaciona con la nueva forma rectilínea impartida por una pared lateral en el escenario y el gradual abandono de las preocupaciones cósmicas.

El teatro griego está envuelto hacia la sacra *timele*. El teatro romano, en cambio, establece una tensión entre dos mitades balanceadas, reflejando la visión estoica de que el universo está en un estado de constante tensión física, con la vida humana y el cosmos unidos por el principio inestable del aliento o *pneuma*. La obra de Séneca, exponente del estoicismo, debe ser contemplada desde este ángulo.

La idea platónica del círculo pasó sin interrupción a la Edad Media. Wiles explica el esquema que presenta *The Castle of Perseverance*, en el cual el castillo deviene el cuerpo humano, un continente terrenal del espíritu. En Platón, el espíritu regresa a las estrellas en la periferia del cosmos; pero, en el cristianismo, el regreso a la periferia se delinea con el concepto de Cielo e Infierno.

La tensión entre el círculo virtual del auditorio y la visión frontal, entre los principios de Souriau de la esfera y el cubo, caracteriza la historia de la arquitectura teatral hasta el fin del siglo diecinueve, cuando la iluminación comienza su trayectoria en el recinto.

Como Lefebvre demuestra, el espacio es un concepto social, y el objeto arquitectónico es inseparable de la audiencia como sujeto. El simbolismo político del círculo, heredado de la antigüedad, ha legado, aunque más no sea en forma latente, los perfiles de los espacios de actuación del siglo veinte. Resulta evidente que la memoria se transmite tanto por medio de los textos como también con la geometría. La estrategia básica occidental para crear un teatro de sueños reside en el telón, que revela y oculta, produciendo un vacío entre el cuerpo humano aquí y ahora y el espíritu, que tiene su lugar en cualquier parte. El telón crea un espectro de una verdad más profunda detrás de él, la cual comúnmente se extiende desde la verdad de la emoción privada a una más alta y más espiritual realidad.

En su relato del círculo perfecto, Platón articuló un principio espacial que perfilaría la práctica teatral occidental, y su pensamiento sobre *el cubo* es igualmente fundamental. En su símil de la caverna, Platón equiparó nuestra experiencia del mundo con el acto de contemplar una sombra. En su símil, un fuego reemplaza el sol, y el techo de la caverna reemplaza la bóveda del cielo. Los seres humanos están condenados a sentarse frente a la pared posterior de la caverna, obligados a ver sólo sombras proyectadas en ella, producidas por el fuego detrás de ellos. El auditorio no puede ver a sus vecinos en la oscuridad, pero aquél piensa que los ve en las sombras opuestas. La vida, declara el símil, se vive como una experiencia de teatro. Platón entrevé la posibilidad de que uno de los prisioneros se dé vuelta, vea de dónde proviene la sombra, deje la caverna y gradualmente acostumbre sus ojos a mirar las sombras, a la medianoche y finalmente al sol mismo, el que se iguala con el último bien y la verdad. Aquél que ha escapado, destinado entonces a ser el gobernante político, es obligado a descender nuevamente a la caverna, donde por supuesto él no puede ver casi nada, y explicar a los prisioneros en qué consiste la verdad realmente (*República VI*, 513-521).

Se supone que la inspiración de la imagen se apoya en prácticas de iniciación eleusinas, además es sabido que miles de mineros languidecían en las minas de plata de Atenas. El símil de Platón arroja una paradoja. Si nosotros vivimos una vida de ilusión, entonces el teatro con su arte mimético, meramente, compone ilusiones y añade otra capa de falsificaciones a lo que ya es falso, de modo que Platón destierra la tragedia y la comedia de su República utópica por esa razón. Pero nosotros también podemos imaginar al que escapa, el gobernante que adquirió la luz, que retorna en el papel de director de escena para simular, en beneficio de aquellos que permanecen apiñados en sus asientos, una visión de lo que la última verdad parece, una visión de la luz solar en el fin del túnel. Muchos debates han prosperado acerca de la *ilusión teatral*, por la ambivalencia que encierra. Por un lado, la *cuarta pared* del cubo puede revelar la mimesis, la sombra de la vida real que la audiencia vivió, y constituye un espejo de la vida; por otro lado, la roca que bloquea la entrada de la caverna puede, acaso, moverse y revelar la perspectiva de un mundo más real que aquél de la audiencia esclavizada. La primera proposición se inclina a una filosofía materialista de la vida; la segunda, hacia una filosofía espiritual e idealista. Platón diferencia el espíritu del cuerpo; la experiencia inteligible respecto de la sensible. El esclavo aferrado a su asiento subterráneo es una metáfora de la condición del espíritu encerrado, que se esfuerza para abandonar el cuerpo y pasar al mundo místico de la luz.

El mito de la caverna platónico fue el antecedente más vivo del teatro a la italiana que se desarrolló en todo el mundo, a través de todas las épocas. Para Platón, el símil permite la introspección; para Aristóteles, en cambio, la realidad existe afuera para ser observada e imitada en el escenario.

Volviendo a las prácticas teatrales de Roma, antes que individuos, somos seres sociales, por lo tanto el auditorio circular era apropiado para afirmar nuestra identidad social. El siglo XX ha exhibido muy diversas manifestaciones de puestas teatrales a la italiana que reafirman una vez más la vigencia del pensamiento antiguo. Una mención más. El autor evoca la puesta en escena de *The Wild Duck* por Antoine como una meditación de la noción platónica de verdad.

Wiles presenta un cuadro sinóptico en el cual describe las puestas escénicas a la italiana a la luz del renacimiento, el neoclasicismo francés, el romanticismo y el modernismo descriptas desde el decorado, la tecnología, el punto de apoyo filosófico que cada época ha sostenido y la arquitectura.

La influencia de Freud fue, sin duda, significativa y el esquema freudiano de pre-conciencia, inconciencia; ego, *superego* no es más que una manera de representar el teatro a la italiana en la mente, donde el ego se alberga en el centro de la escena.

En el capítulo final, el autor observa la tesis central de la modernidad, que subyace detrás de las revoluciones francesa y rusa, proponiendo que la humanidad ha debido formular una tabula rasa y, en consecuencia, nuevos comienzos son posibles.

En este capítulo, Wiles se centra en la producción teatral del siglo veinte en su intento de despojarse de raíces que lo adhieran al pasado. Su foco será la noción de *espacio vacío* como un *locus* ideal de actuación, un espacio desheredado de atributos incapaces de asociarse con ningún lugar en particular y en ningún tiempo determinado. El autor admite que el libro homónimo de Peter Brook ha sido su fuente de reflexión. A propósito de su búsqueda personal, Brook afirma que uno debe comenzar de cero, depurar el espacio en sí. Su obra oscila entre la búsqueda de verdades universales y, por otro lado, la conciencia de que cada actuación, cada puesta, permite un único momento de comunicación. Por tanto, lo vacío deviene un concepto metafísico, equivalente al Zen oriental, en el cual la existencia material puede ser evadida. En su ensayo sobre el Happening, Brook encuentra el modo de escapar de las tradiciones alienantes, de encontrar autenticidad en la experiencia del momento, de ver la verdad en el mundo de lo invisible. También insiste en que el teatro únicamente puede ser interpretado desde la fenomenología.

La nueva movilidad de la iluminación fue clave para las experiencias trasgresoras, pues la versatilidad del espacio, lograda por la tecnología, fue para muchos directores una fuente de inspiración.

El cubismo con el cambio de perspectiva en la superposición de planos, junto con el *collage*, produjo reflexiones impensadas sobre el espacio, lo cual impulsó volver con frescura a los fragmentos del pasado, dado que ninguna creación surge *ex nihilo*, por lo tanto, las formas artísticas de la antigüedad brotan, pese a todo, con sesgos corregidos.

A modo de conclusión, admitimos que todavía nos resulta curiosa la naturaleza particular de los signos del teatro en relación con el público, que difiere de la cosa real y el sujeto real. Por ejemplo, el andar de un anciano despierta piedad en la vida corriente, pero en un actor provoca casi siempre un efecto cómico. Teatro traspone ¿qué muralla de la realidad?, ¿por qué produce deseos de ver a un hombre que se quita la vista? Sin duda se hace evidente el talento de un autor, de un director y fundamentalmente de un actor. La descarga de aquellas pasiones que describe la antigüedad de temor y conmiseración todavía suscita temor en regímenes totalitarios, o sus resabios sociales.