

# Investigación tecnológica y puesta en escena

Por Guillermo Heras

**U**ltimamente tengo una gran inquietud por intentar situar con precisión los términos con los que una ponencia es abordada, y en ese sentido me parece muy importante remitirme en primer lugar al título elegido, o en este caso propuesto por la organización del Congreso, *Investigación tecnológica y puesta en escena*.

Lógicamente, para remitirme a un significado preciso de la terminología teatral suelo tener como libro de cabecera el admirable *Diccionario de Teatro* del profesor Patrice Pavis. Curiosamente y también para mi inquietud referencial los términos investigación y tecnología no aparecen, aunque sí una amplísima descripción de puesta en escena. Así pues me remitiré al *Diccionario ideológico* de Julio Casares para precisar los términos anteriores, aunque también podría reprochárseme que en un encuentro de colegas tenga que precisar obviedades. Pero permítaseme esta pequeña licencia ya que a veces lo que creemos que es evidente en nuestra práctica artística puede tener múltiples lecturas.

Por ejemplo, cuando hablamos de tecnología no sé por qué casi todo nuestro mundo profesional se imagina rápidamente que hablamos de territorios exclusivos de soportes audiovisuales, rayos láser, video o sofisticaciones tales como la llamada «realidad virtual», y sin embargo podemos encontrar otros significados.

Según Casares: «Tecnología: Conjunto de los conocimientos propios de un oficio mecánico o arte industrial// Tratado de los vocablos técnicos// Lenguaje técnico de una ciencia o arte.»

Mientras que investigar sería «Hacer diligencias para averiguar o descubrir una cosa».

Precisar el concepto «puesta en escena» sería más largo y como ya he dicho me remito al magnífico trabajo de Pavis, del que entresaco una definición debida a Veinstein: «En una acepción amplia del término puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación. (...) En una acepción restringida el término puesta en escena, designa la actividad que consiste en la disposición, en cierto tiempo y en cierto espacio de actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática». Y yo aún me atrevería a plantear otra definición personal: «La resolución práctica de los diferentes elementos técnicos y poéticos emanados de una propuesta dramática, encuadrada en una estrecha relación dialéctica con la sociedad de un tiempo y un lugar específico».

Desde este entramado conceptual podríamos despegar pues, para intentar acotar alguno de los territorios abordables por un título que es inabordable en toda su extensión en una sola intervención puntual.

Entendiendo que para todos nosotros sería fácil ponernos de acuerdo en las múltiples precisiones que puede arrastrar el concepto global de puesta en escena, me parece que podríamos entrar en mayor discusión si nos centramos en primer lugar en la posible «investigación tecnológica». Conozco a mucha gente que confunde investigación con cosas tan peregrinas como «lo diferente», «lo moderno» —o en otro tiempo lo «post-moderno»—, «lo raro», «lo hermético», «lo contempo-

ráneo», «lo transgresor», «lo difícil», por no hablar claramente en castizo de «lo coñazo» o simplemente confundir la investigación con la diarrea.

Creo que ya ha llegado la hora de desmitificar a muchos «iluminados» que lo único que nos han vendido a lo largo del tiempo es una suplantación de sus carencias imaginativas, formativas y creativas, por un discurso onanista y vacío en el que gritos y susurros no eran una categoría poética, sino una simple incapacidad de encontrar los infinitos matices de un proyecto escénico. Prefiero unir el concepto de investigación al de búsqueda.

Cuando indagamos en un asunto quizás descubramos resortes que aún no conocíamos, poniéndonos de esa forma en el papel del explorador que encuentra por primera vez un paraje, pero al que puede volver múltiples veces a redescubrir pequeños entornos de ese vasto paisaje. Explorar no significa tampoco colonizar, pues precisamente lo que hace un colonizador es aplicar brutalmente su ideología, sus gustos, sus fantasmas a esa geografía diferente a la que tanto física como moralmente pertenece. Un colonizador desbarata un paisaje para imponer sus diferencias, mientras que un explorador hace de esas diferencias un equilibrio dialéctico para recoger aquello que le puede ser válido para transformar «su» realidad sin violentar la realidad de otros.

Así creo yo en la investigación en el teatro, como algo abierto, plural, pero nunca impositivo o despreciativo de otras opciones. Por ello hablar de investigación tecnológica sería hacerlo desde la perspectiva del descubrimiento cotidiano del lenguaje técnico, y por tanto múltiple que emana de la práctica escénica.



"Caricias", de Sergi Belbel. Dirección: Guillermo Heras. CNNTE. (1994). (Foto: Chicho).

Cuando muchos historiadores, críticos o estudiosos del teatro siguen aferrándose con exclusividad a la literatura dramática para explicar la historia de las artes escénicas, cometen un acto de exclusión gravísimo, no sólo por dejar a un lado tareas básicas como la actuación o dirección de escena, sino por olvidarse absolutamente de la estrecha relación entre la evolución del teatro y la de los medios técnicos que han acompañado a la propia evolución de la Humanidad.

Términos tan aplicados a la resolución dramática como es el famoso «deus ex machina», corresponden a la literalidad de un actor encarnando el personaje de un dios que surgía de una máquina especial para resolver las situaciones sin salida contenidas en muchos de los argumentos de las tragedias griegas clásicas.

El desarrollo de la técnica en los diferentes elementos que constituyen el edificio teatral y su concreto escenario, así como la realización de escenografías para esos espacios, viene lógicamente marcado por los adelantos tecnológicos de la sociedad. Así pues hablar de tecnología implica hablar de evolución científica y evolución humanística, y eso implica muchas veces que se nos acuse de teóricos, a quienes reivindicamos el pensar como base de la renovación del arte dramático de todos los tiempos. Sin discurso filosófico, técnico e histórico no es posible hacer un teatro comprometido con su propia esencia, lo cual no implica que la práctica cotidiana sea el factor fundamental para encardinar los conocimientos surgidos de otras artes y oficios, así como de cuantas ciencias nos puedan servir a la hora de hacer —o por lo menos soñar— una escena del futuro.

La investigación tecnológica ha estado presente en los grandes autores de todos los siglos, y de ese modo han podido beneficiarse de los hallazgos precisos para la resolución de sus propuestas textuales. Dramaturgia y edificio teatral han ido siempre de la mano, de ahí que Eurípides, Esquilo o Sófocles escriban para sus auditorios teatrales, como luego lo van a hacer Shakespeare para El Globo, Lope para los corrales, Calderón para las fiestas barrocas del Buen Retiro, Molière para los teatros de la corte, hasta llegar al esplendor burgués de los teatros del siglo XIX y comienzos del XX, donde la escritura romántica y luego el naturalismo o el realismo, juegan todas sus bazas a partir de la evolución de la pintura de telones, escenografías corpóreas y sobre todo desarrollo técnico de la iluminación. Desde las velas con pantallas y capuchones, las lámparas de aceite y luego de gas y car-

buro, hasta llegar a la electricidad y su asombroso desarrollo a lo largo del siglo XX con la actual utilización de impresionantes computadoras para regular proyectores de una sofisticación y precisión que harían enmudecer a los visionarios escenógrafos del barroco.

El interés por la tecnología no es nada nuevo sino que ha inquietado a los creadores teatrales a lo largo de toda la historia, de ahí que en la medida que han tenido los medios los han utilizado para hacer de la escena un lugar de fascinación visual. Cuando se habla de los «excesos» del teatro en los últimos tiempos quizás se hace con una excesiva ingenuidad, o por lo menos desconocimiento de lo que escenógrafos de otros tiempos soñaron, y a veces, lograron para sus montajes. Giacomo Torelli, Giuseppe Bibiena, Bartolo-

meo Neroni, Gianfrancesco Costa, Domenico Fossati, Vincenzo Mazzi, Joset Platzer, Schinkel, Hoffman, Holst o Buckland son nombres hoy difíciles de conocer pero que influyeron decisivamente en los avances técnicos de la escena europea a lo largo de los siglos. Las innovaciones efectuadas por Iñigo Jones en torno a 1620 con sus experimentos con globos de luz y color, las impresionantes técnicas de diferentes colocaciones en los telones o la utilización muy precisa del arco proscenio nos hace pensar en que cada tiempo y lugar tiene su propia avanzada tecnología escénica.

En nuestro siglo, ya a punto de acabar, nos encontramos múltiples escuelas y artistas individuales que han reivindicado la unión de la investigación técnica y artística. En un reciente artículo publicado

en *El Mundo* (16-7-94) Horacio Fernández a propósito de La Bauhaus nos recordaba: «¡Artes y Técnica: una nueva unidad! La técnica no necesita del arte, pero el arte tiene una gran necesidad de la técnica». Con estas palabras encabezó un gran arquitecto con dotes de organizador iluminado, Walter Gropius, uno de los documentos programáticos de la Bauhaus, una escuela de artes cuyo objetivo era conseguir encontrar esa unidad tan moderna como deseada entre el arte y la técnica.

Para obtener el fin previsto, la Bauhaus fue una escuela en la que, entendiendo el arte en un sentido moderno (pintura y bellas artes, pero también arquitectura, danza, publicidad, teatro, fotografía...), se instruía a los estudiantes en dos campos bien diferenciados, casi contra-



"Caricias", de Sergi Belbel. Dirección: Guillermo Heras. CNTE. (1994). (Foto: Chicho).

ditorios. La artesanía y las técnicas eran el objetivo único del curso preliminar, en el que se pretendía familiarizar a los estudiantes con los materiales y las herramientas de trabajo de una forma general para conseguir relaciones elementales entre los materiales, las técnicas de su manipulación y los elementos formales característicos de las obras de arte, las proporciones, las escalas y ritmos del color, la iluminación, la ordenación de los volúmenes, etc...».

La Bauhaus fue un sueño que sólo pudo hacer realidad parte de sus propuestas por culpa de la brutalidad del nazismo, sin embargo su semilla, tanto teórica como práctica, germinó en diferentes opciones, creadores y lugares del mundo.

Al hilo de esta pequeña referencia a la Bauhaus y dado el enorme esfuerzo que sus hombres hicieron en relación al pensamiento arquitectónico me gustaría señalar como los tres ejes básicos en los que pienso se podría mover la investigación tecnológica desde nuestro presente hacia el futuro estaría en los siguientes ámbitos:

- A) En su relación con el edificio teatral.
- B) En la relación directa con la creación, tanto en el período de preparación y ensayos, como en el de la concreción de la puesta en escena.
- C) En relación con la producción, promoción y distribución del espectáculo.

Con respecto al primer punto, es decir la tecnología aplicada a una nueva concepción del espacio escénico, no podemos olvidar que aún hoy a finales del siglo XX seguimos presos de las condiciones que imponen los viejos edificios del siglo XIX, los cuales deben seguir ejerciendo su función, pero sería ya conveniente planificar y diseñar nuevos espacios para el próximo siglo y no seguir incidiendo en la continua restauración, e incluso construcción de salas teatrales claramente desfasadas en relación a la aplicación en ellas de nuevas tecnologías.

En este sentido citaré dos ejemplos contundentes de la gran preocupación que la investigación tecnológica tenía ya en los años 20 y 30 para numerosos creadores. Por ejemplo en la propia Bauhaus, además del conocido proyecto del Teatro Total ideado por Gropius para Erwin Piscator, habría que destacar la más utópica propuesta diseñada por Andor Weininger: El «KULGERTHEATER» (Teatro Esférico), proyectado en 1927 recogiendo las teorías de Tut Schlemmer cuando decía:

«Me imagino la identificación de teatros con nuevos materiales, y su interior debía ser una maravilla con material de futuro, con nuevos descubrimientos en el ámbito de la óptica, la mecánica, la acústica y nada de teatro de cámara oscura, sino escenario móvil, escamoteable, organizado en pisos».

Moholy-Nagy continuó con la idea de un escenario abierto a todos lados y que utilizara el máximo de adelantos técnicos. Lo escribió en el cuarto libro de la Bauhaus sobre el teatro: «Presenta la idea fantástica de una pieza de teatro para tres planos con inclusión de proyecciones (desde el lado posterior sobre una plancha de cristal), aparatos de música mecánicos, incluido el «ruido» y luces de colores lanzadas desde proyectores e instalaciones eléctricas».

Como se explica en el libro *Utopías de la Bauhaus*, catálogo de la exposición que pudimos ver hace un tiempo en Madrid, el trabajo de Moholy a partir de 1922 se ocupó de investigar:

«En primer lugar es «un sistema cinético-constructivo, construcción con trayectorias de movimiento para el juego y el estímulo», construido en doble espiral para estímulo del público, y en 1930 se reduce como una maqueta y se construye como «requisito de luz de un teatro eléctrico». Pero la segunda denominación debe apartar el carácter utópico: «modulador espacio-luminoso» es el título poético que da a este «aparato para la demostración de luz y fenómenos de movimiento». Al mismo tiempo es una escultura luminosa cinética, cuyas partes individuales se mueven, pero que no irradia ella misma ningún cambio de luz (como las esculturas luminosas variables de Nikolaus Braun creadas en esta época), sino que refleja la luz y que parece cambiar con el juego de sombras proyectado en la pared mediante los giros.

Parte de estas ideas globales, parcialmente espectaculares y sin realizar hasta hoy, las introdujeron y realizaron, claro está, los artistas en los decorados de los años 20 y principios de los 30: Moholy en sus construcciones con proyecciones luminosas para los *Cuentos de Hoffman* en la Krolloper de Berlín en 1929, Wassily Kandisky en las proyecciones luminosas de color y cambios de formas en el decorado para los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski, en una versión «abstracta» (tan sólo en dos de los 16 cuadros actuaron los bailarines), para el Teatro Friedrich de Dessau en 1928, o también Oskar Schlemmer para *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Asesinos, esperanza de las mujeres), ópera de Paul Hindemith, Stuttgart

1921, o para los dramas de Grabbe (1925), o los cuentos de Andersen con música de Strawinsky, en Breslau 1929».

En estos mismos años el gran Vsevolod Emiliwicz Meyerhold se expresaba de esta manera el 11 de abril de 1927 en un Coloquio con un grupo de jóvenes arquitectos, texto recogido por Juan Antonio Hormigón en su excelente edición del libro *Meyerhold: textos teóricos*, editado por la ADE.

«En estos últimos tiempos vienen a verme a menudo arquitectos deseosos de aportar reformas al edificio teatral de viejo cuño. Rechazo siempre todas las propuestas, porque entiendo que las reformas, las reparaciones de cosas viejas, no nos interesan. Debemos realizar una revolución el campo del edificio teatral. Al preparar los proyectos de tal oficio debemos superar los datos objetivos de nuestro tiempo con ayuda de una prognosis. Debemos orientarnos hacia un futuro magnífico, hacia lo que habrá dentro de cien años. Nuestro proyecto no debe partir de los edificios ya existentes, como el del Bolchoy, del Malyj o del Teatro de arte, porque se trata de edificios de bajo nivel. Nuestro proyecto, por el contrario, debe ser fantástico, utópico. Si conseguimos un proyecto de esta clase, podremos realizar una revolución en este sector. Se tratará de un proyecto equivalente a un programa máximo. Pero existe también, naturalmente, un programa mínimo. Sepamos, por lo menos, de qué renegar definitivamente y así sacaremos el problema del punto muerto en que se encuentra. Enunciaré ahora una serie de proyectos utópicos que vosotros debéis traducir a lenguaje concreto.

Hasta hoy, se acostumbra a dividir el edificio teatral en una sala y un escenario. Consideramos superado este viejo punto de vista. Hoy debemos afirmar: existe un edificio único, un todo único, el teatro. No existe un espectador pasivo y un actor activo. El espectador del mañana participará en el espectáculo. Para una representación de masas necesito un escenario capaz de contener de 700 a 1.000 personas, dispuestas a desfilar sobre la escena. En las condiciones actuales, no tengo más remedio que recurrir a los soldados de alguna guarnición de nuestro ejército. Si el teatro no estuviera dividido en un patio de butacas, unos palcos y un gallinero, si la orquesta no fuera un pequeño abismo entre el escenario y los espectadores, si no existieran las candilejas, si el teatro fuese un todo único, si entre el público y el escenario hubiera un puente natural, movería a esta masa pasiva de gente sentada, lograría sacudirla, y los espectadores,

después de desfilas sobre la escena, volverían a sentarse en sus puestos...».

Es cierto que si damos un salto en el tiempo y nos colocamos en este fin de siglo, no podemos dejar de lado los grandes avances tecnológicos que se han producido en los últimos cincuenta años y que han generado incluso, una forma diferente de ver, comprender, e incluso asistir a las diversas manifestaciones de ocio y cultura. Hoy ya nadie pone en duda la influencia del desarrollo cinematográfico en la manera de construir e imaginar el teatro, por lo tanto nadie debería ya escandalizarse ante la penetración que el «video-clip», los macroconciertos de rock, la iluminación de determinadas salas de diversión, la robótica, la aplicación de los ordenadores o la emergente «realidad virtual» tiene en cualquier ciudadano/espectador y, por tanto, cómo esa «contaminación» produce una nueva forma de enfrentamiento ante la cultura tradicional sea esta la lectura de un libro, la visualización de la pintura o la asistencia a una función teatral.

Un segundo gran apartado de la investigación tecnológica podíamos encontrarlo en las múltiples ayudas que hoy tenemos para utilizar los avances técnicos tanto en el período de preproducción como en el del resultado final del espectáculo.

Programas de ordenador para diseñar escenografías, como por ejemplo el programa Auto CA-D 12, nos permite imaginar de una manera más nítida cómo puede ser la escenografía soñada para la propuesta escénica real. Evidentemente la máquina por sí sola no nos va a resolver la escenografía, pero sí nos va a ajustar múltiples detalles que incluso en una maqueta no son analizables al 100 por 100.

Por supuesto, que también la planificación de un cuaderno de luces es hoy más sencilla si hacemos acopio de un programa adecuado.

Pensemos en las posibilidades que nos ha dado un simple video doméstico para grabar ensayos teatrales o coreográficos y de ese modo corregir cuestiones que en la fugacidad del instante vivido pueden escapárenos en la globalidad de la mirada.

Ciertamente todos éstos son sólo instrumentos para ser utilizados; si detrás no existe un discurso del qué, para qué y cómo queremos montar un espectáculo todas estas máquinas no servirán absolutamente para nada.

La aplicación directa de las nuevas tecnologías al escenario ha producido sorprendentes avances en la visualización del hecho escénico. Pensemos en cómo

hoy la importancia del diseño de iluminación es factor fundamental del significado de cualquier puesta en escena.

Personalmente pienso también que existe un territorio de la investigación que concierne al uso de materiales de nueva invención que normalmente no se desarrolla en las propuestas que realiza nuestro teatro cotidiano. Lógicamente existen excepciones y así me gustaría citar aquí el nombre de dos grandes investigadores de materiales para la escena. Uno, el desgraciadamente desaparecido Fabià Puigserver y otro el inquieto renovador que siempre ha sido Iago Pericot. Los dos, en múltiples puestas en escena emplearon materiales industriales que posibilitaron un mundo poético lleno de sugerencias específicamente teatrales. Como ejemplos basten citar la lona del montaje de *Yerma* de Víctor García o la tela de *Mari D'ous* en la propuesta de Joglars. Plásticos, poliuretanos, gasas de diferentes materiales son hoy comercializadas por la multinacional Rosco, pero no podemos olvidar a ilustres artesanos que, a su modo, han propiciado una experimentación más directa y seguramente menos costosa.

Recientemente apareció un artículo en *El País* firmado por Juli Capella y Quim Larrea en el que se nos proponía un listado de nuevos compuestos del futuro y que me llenaron de envidia a la hora de poder investigar con ellos y emplearlos en espacios escénicos concretos.

«Existe una espuma denominada *sea gel*, más ligera que el aire y biodegradable, que sirve para aislar residuos nucleares, también una arcilla denominada *masilla loca* que se puede moldear de forma plástica con los dedos, pero convertida en pelota tiene un comportamiento elástico y rebota. Existe un vidrio que, con un interruptor, se vuelve absolutamente opaco, otro que filtra y adensa la intensidad lumínica y calórica exterior. Se trata de materiales llamados inteligentes, es decir aquellos que reaccionan de forma diversa según las circunstancias.

Los materiales que han tenido recientemente mayor desarrollo son las cerámicas, muy difíciles de trabajar, pero que soportan altísimas temperaturas, por eso recubren los cohetes espaciales. Los primeros motores cerámicos entrarán en funcionamiento el año que viene, y ya es posible comprar tijeras cerámicas que nunca se desgastan ni hay que afilar.

También se han desarrollado plásticos resistentes a la corrosión, al desgaste y al calor, como el polipropileno, el PET, o el PTFE.

Pero los materiales del futuro no serán monomáticos, sino compuestos: supe-

raciones, sandwich alveolar de aluminio y espuma rígida o plásticos armados con fibra de vidrio».

En fin, todas estas especificaciones planteadas por estos dos interesantísimos diseñadores españoles no nos hacen sino confirmar la absoluta necesidad de que en el futuro los profesionales teatrales debemos colaborar de una manera más decidida con creadores de otros ámbitos técnicos y artísticos.

En este sentido no me gustaría dejar de señalar el magnífico trabajo que Juan José Guillén realiza desde hace tiempo investigando, por un lado en el diseño gráfico por ordenador y, por otro, en la investigación de materiales en unión de Joan Font y los actores de Comediants.

El último segmento de actividad en el que podrá realizarse de cara al futuro un gran trabajo de investigación técnica es en el apartado de la promoción del teatro. Generalmente existe un desconcertante desprecio por parte del sector de la creación por esta actividad en la que nos jugamos parte de nuestra supervivencia. No seré yo quien haga una sobrevaloración de la informática o el marketing, pero creo que en un mundo dominado por los «mass-media» tampoco estaría de más investigar nuevas formas promocionales para captar público, sin que eso implique una vulgar forma de comercializarse o entregarse a las leyes del mercado. Pienso que incluso en el teatro más experimental, y que por tanto tendrá una franja específica de espectadores, es necesario realizar una planificación precisa para contactar con ese público interesado que seguramente será muy distinto al que guste de asistir a los grandes clásicos, los musicales o el teatro puramente comercial. En este apartado la telemática, los videotex, teletextos o las bases de datos pueden ser muy útiles a los fines precisos no ya sólo de información, sino de conexión con un espectador con capacidad de elegir y seleccionar qué montaje quiere ver.

Así pues en los tres grandes apartados que en suma forman la cadena esencial de un hecho espectacular creación-producción-exhibición, creo que tenemos por delante una tarea llena de alicientes para superar esquemas vacíos en los que se nos machaca con el soniquete de que el teatro es un arte acabado.

A veces son las propias actitudes de los profesionales del teatro las que pueden dar origen a fomentar esa idea, ya que para alguno de nuestros colegas la investigación tecnológica es una especie de tabú y, por tanto, existe un rechazo visceral a todo lo que no sea la idea convencional de un escenario a la italiana.

Olvidan cómo ese mismo escenario ha ido transformándose a base precisamente de la inclusión en su mundo poético de todos los avances técnicos que permitían un mayor gozo tanto en la creación como en la contemplación de los espectáculos. Por supuesto que seguiremos usando la cuerda o los telones pintados, pero eso no puede ser motivo para rechazar el láser o la realidad virtual. Ciertamente es también que algunos de nuestros contemporáneos han confundido las «nuevas tecnologías» con «nuevas tontologías», es decir la utilización insensata de aparatos para disfrazar el discurso de la nada sobre el escenario. Sin un buen texto o una buena dramaturgia, y sobre todo sin unos excelentes actores raramente podremos ir más allá de los famosos espectáculos de luz y sonido. Pero con una dialéctica de todos estos elementos no dudo de los fascinantes resultados que se pueden obtener.

Decía John Cage: «No es necesario renunciar al pasado al entrar en el porvenir. Al cambiar las cosas no es necesario perderlas».

Esta posición de equilibrio entre tradición y modernidad podría ayudarnos a superar muchos de los prejuicios hacia los términos investigación y tecnología, que en la actualidad aún sobreviven en nuestra profesión. Reivindicar lo primitivo y lo despojado es una manera tan auténtica de seguir luchando por la supervivencia del teatro como la inmersión en nuevas técnicas que aúnen la felicidad del cuerpo y la fascinación de la voz con la seducción de la imagen.

Cualquier camino puede ser hoy válido si está realizado con rigor y pasión, sin olvidar que el mestizaje es un concepto que va más allá de la mezcla de razas. El teatro, o mejor dicho, la escena del futuro será mestiza y por ello, ojalá que los directores de escena sepamos comprender que nuestro compromiso tiene una fortísima carga ética, pero también estética a la hora de seguir batallando por hacer del teatro no sólo un arte tradicional, sino con toda la contundencia un arte de futuro lleno de la ritualidad, el vigor y la reflexión necesaria para seguir fascinando desde la esencialidad del cuerpo humano hasta las múltiples opciones que los avances técnicos pondrán en nuestras manos.

Por ello mi deseo futuro es que el director de escena siguiera siendo un productor de poesía en el espacio, pero también un ingeniero o un arquitecto en la construcción de ese lenguaje a la vez ancestral y contemporáneo, que siempre será el teatro.



"L'age d'or". Dirección: Arianne Mnouchkine. Théâtre du Soleil.

## BIBLIOGRAFIA

*Diccionario del Teatro.* Patrice Pavis. Paidós Comunicación.  
*Diccionario Ideológico de la Lengua Española.* Julio Casares. Ed. Gustavo Gili, S.A.  
*Cultura y Nuevas Tecnologías.* Varios Autores. Ministerio de Cultura.

*Meyerhold. Textos teóricos.* Edición de Juan Antonio Hormigón. Publicaciones ADE.  
*Celebrando - con distancia - la Bauhaus.* Horacio Fernández. *El Mundo*, 16 de julio de 1994.  
*La materia Comodín.* Juli Capella/Quim Llaurea. *El País*, 2 de julio de 1994.  
*Utopías de la Bauhaus.* Catálogo Exposición Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura.