ENMASCARAR LA VERDAD

Dice Peter Brook: “El dilema del actor no es exclusivo de los teatros comerciales con su inadecuado tiempo para ensayar. Los cantantes y a menudo los bailarines no se apartan de sus maestros; los actores, una vez lanzados, no tienen nada que los ayude a desarrollar su talento. En cuanto alcanzan cierta posición, dejan de estudiar.
Consideremos, por ejemplo a un actor joven, no formado, sin desarrollar, pero pleno de talento y posibilidades. Rápidamente descubre lo que ha de hacer y, tras dominar sus dificultades primeras, con un poco de suerte se encuentra en la envidiable posición de tener un trabajo que le gusta, que lo hace bien y que le proporciona dinero y fama. Si desea perfeccionarse, su siguiente paso ha de ser sobrepasar lo alcanzado y explorar lo verdaderamente difícil. Pero ninguno tiene tiempo para enfrentarse a ese problema. Sus amigos le son de poca utilidad, resulta improbable que sus padres conozcan a fondo el arte de su hijo, y su agente, que puede ser bienintencionado e inteligente, no está allí para aconsejarle que rechace las buenas ofertas en aras de un vago algo más que podría mejorar su arte. Hacer una carrera y desarrollarse artísticamente no van a la fuerza codo con codo; a menudo el actor, al ir avanzando en su carrera, se estanca en su trabajo. Es una triste historia cuyas excepciones no hacen más que enmascarar la verdad”.
Pero hagamos un poco de historia.
En 1459 los turcos conquistan Constantinopla, la metrópolis que conservaba la tradición latina y toda su riqueza de cultura griega. Hay un montón de griegos, y entre ellos muchos intelectuales, que escapan y se refugian en los países cristianos de Europa. Italia acogió muchos de estos exiliados que estimulan prácticas y debates teológicos, filosóficos y artísticos. Una pregunta comienza a circular: ¿Qué es el teatro?, ¿qué era el teatro de los griegos? Intelectuales, ricos burgueses, mercantes y nobles se reunían en círculos que llamaban "academias", disertaban sobre la tragedia griega, se aplicaban en escribir piezas según el estilo clásico, intentaban comprender si los actores cantaban o declamaban el texto, cómo amaban o danzaban. Ponían en escena sus obras, algunos de ellos se vestían de mujer para interpretar los papeles femeninos con el deseo de restituir a la vida los modelos ideales que ellos ignoraban. De esa aparentemente inútil pregunta de cómo era el teatro griego se desarrolla en las academias una práctica que se vuelve una de las fuentes del teatro profesional europeo. El mito de regresar a los orígenes y reconstruir la tragedia griega genera una forma teatral y un modelo de espectáculo totalmente nuevos y originales. Además de los burgueses y aristócratas italianos que jugaban a arqueólogos teatrales, estaban también los actores anónimos que vivían como saltimbanquis y malabaristas, elementos sociales que escapaban al rígido control de la sociedad feudal. Estos hombres, y después mujeres, crean sorpresa, fascinación y escándalo cuando suben al escenario estableciendo el pago de una entrada al espectador.
Estos son los orígenes del teatro europeo. Y todos nosotros somos nietos y nietas, profesionalmente hablando, de ese modelo de teatro que surgió de la reconstrucción arbitraria de una manifestación cultural de esa pequeña ciudad imperialista, que era Atenas; y de otro lado, de ese fermento de hombres y mujeres que a través del oficio del teatro podían vivir una apariencia de libertad. Era, sin embargo, un oficio basado en el comercio. Siempre el teatro (hablo en singular, porque hasta el siglo XX hay sólo un modelo de teatro) fue una empresa económica, con las aras excepciones de los reyes que se permitían el lujo de pagar su propia compañía Pero las otras compañías dependían del público, de su capacidad de llenar la sala para poder comer. Por esto el valor de entretenimiento era fundamental. Los actores no hablaban de búsqueda, de vanguardia,

de experimentación, tampoco de arte o cultura. Se preguntaban con angustia "¿cuántas entradas hemos vendido esta noche?, ¿cuánto dinero vamos a compartir?" Esta eran las condiciones que regían la vida de la gente de teatro hasta el final del siglo XIX.
Estas circunstancias determinaron una manera particular de entrar en el oficio. Las compañías son nómadas, no están atadas a un lugar fijo. Los niños nacen en el interior de esas compañías, comparten la vida errante de sus padres y aprenden desde la niñez observando e imitando. Exactamente como en las tradiciones clásicas asiáticas, ya a los pocos años suben al escenario guiados por sus familiares y su proceso de aprendizaje atraviesa cuatro etapas:

1- observación
2- imitación
3-asimilación
4- personalización

Uno tiene que aprender durante muchos años de esa manera: observando, imitando, incorporando y personalizando. La misma manera de aprender de los artesanos que aún existen hoy día y que nadie pensaría cambiar.
La necesidad de producir rápidamente para variar el repertorio y atraer a los espectadores tuvo como consecuencia una división del trabajo. Los actores se especializaban en un papel. La especialización permitía realizar cambios veloces y preparar (escribir y estrenar) un espectáculo en pocos días. Los actores se concentraban en un único rol: la ingenua, el romántico, el galán, el viejo. Si comparamos las obras de Shakespeare con los papeles fijos de la comedia del arte nos encontramos que en Hamlet hay un anciano, Polonio, que es un verdadero Pantalone; el protagonista es un joven romántico; la ingenua se llama Ofelia. Pero, ¿qué significa especializarse? Significa que cuando un actor trabaja con el papel del viejo , por ejemplo, y recuerda a los demás que él ha observado en el mismo papel, recordará también las diferentes maneras con las cuales fue presentado y los matices que lo caracterizaban: físicamente disminuido o, al contrario, con una gran fuerza; impulsado por urgencias sexuales, hipócrita o avaro, suave o colérico. Opuestos matices que podían convivir generando un comportamiento sorprendente a través de un montaje con muchas facetas.
Para los actores de los siglos XVII, XVIII y XIX, la composición de un papel se basaba en la contigüidad, juntando elementos heterogéneos . Si eso no funcionaba para los espectadores, al día siguiente podían tomar otros elementos de esa gran gama del comportamiento que ellos tenían a su disposición, y recomponían el personaje. Eso ha sido, más o menos, la cultura teatral europea: una gama de estereotipos y clichés, que el tiempo y la práctica fueron destilando porque gustaban a los espectadores.
Este modelo de teatro, con su modelo de comportamiento dentro y fuera del escenario, entra en crisis al final del siglo XIX. Muchas son las causas y entre ellas la principal es el progreso. La utilización de la iluminación a gas y eléctrica revela toda exageración y gesticulación excesiva, necesaria cuando las velas no permitían ver bien. Hay también la obligación de enviar los niños a la escuela. Eso significa que los actores no pueden viajar con sus hijos. Debían dejarlos en un lugar y pagar por ello, o decidían abandonar la vida ambulante buscando otra manera de vida y volverse sedentarios. De esta manera los niños ya no son introducidos de forma pragmática y gradual en la realidad del oficio desde sus primeros años, sino, que las nuevas generaciones de actores se forman en escuelas de teatro. Antes, el oficio se aprendía imitando a los maestros a través de una ósmosis lenta. La escuela teatral pretende enseñarlo de manera rápida y sistemática fuera de la práctica profesional.

El ferrocarril cambia la velocidad de circular y desplazarse de las compañías teatrales, pero también de los espectadores. Fermentos y movimientos políticos, sociales y artísticos sacuden la Europa en este período. Las piezas de algunos escritores como Ibsen, Strindberg y, sobretodo, Chejov sorprenden, además de por sus temas, porque no pueden ser presentadas según los roles preconstituidos. La introducción de la convención naturalista sobre el escenario, constituye una verdadera carga de dinamita. Nunca, en ningún teatro de cultura alguna, se había pensado en representar, a través de la presentación escénica, la vida cotidiana. La aparición de los movimientos del simbolismo, dadaísmo y futurismo se junta a la revuelta de algunos actores contra el modelo anticuado de teatro.

Eleonora Duse, la grandísima actriz italiana, tuvo una gran influencia sobre los reformadores. Craig, Stanislavsky, Meyerhold la consideraban una pionera, una artista consciente de la rutina mezquina del oficio, que había anticipado la visión de un teatro de artistas. La Duse no escribió libros teóricos o técnicos, trabajaba dentro del sistema del teatro que hemos mencionado, pero en sus cartas y con su comportamiento expresaba su insatisfacción, llegando hasta afirmar que los actores debían morirse de peste para poder esperar una regeneración del teatro.

Gordon Craig, joven actor que tenía frente a sí un gran éxito y carrera, de pronto deja todo eso y comienza a escribir sus visiones sobre el arte del teatro y la presencia de un nuevo creador: el director. Es la primera declaración explicita sobre una nueva competencia: la puesta en escena. El director, que se manifiesta al comienzo del siglo XX, se vuelve el responsable de coordinar y fundir los múltiples resultados de los ensayos en una entidad orgánica con un sentido coherente.

Craig, Stanislavski, Meyerhold fueron actores que se volvieron directores, que en su renovación del oficio, con la invención de una nueva pedagogía teatral y de una presencia contundente del teatro en la sociedad (su función social), descubrieron el valor del teatro. Este valor se manifiesta en el momento que el teatro supera el espectáculo, su dimensión efímera y accede a una dimensión política, didáctica, estética, moral, metafísica, de reflexión sobre la condición existencial o social del individuo. Sólo si el teatro tiene otro objetivo más alla del espectáculo, sólo si logra continuar existiendo en los sentidos y en la memoria de los espectadores después del tiempo de entretenimiento y seducción del espectáculo, sólo en esa situación el teatro adquiere un sentido superior, una trascendencia.

Este es el gran momento que ve surgir el teatro moderno, nuestro teatro. Nuestro origen no son, pues, los griegos, ni los atenienses. ni los italianos que intentaron reconstruir la tradición griega, ni los actores de la comedia del arte. Nuestro verdadero origen son esos actores, que a menudo provenían del teatro aficionado, como Antoine, Stanislavsky, Vakhtangov. Son rebeldes, inquietos y competentes, cada uno con su necesidad personal, con su herida secreta. El teatro, nuestro teatro, nace porque hay personas heridas y a través del oficio intentan curarse. Comienzan a construir un teatro limítrofe, una práctica paralela. No intentan luchar desde el interior del sistema teatral existente; ellos se alejan y construyen al lado. Si leemos con atención la historia del teatro del siglo XX, veremos como se construye algo que nunca antes había tenido ese nombre: teatro de arte, teatro libre. El primer teatro libre es una sala en París donde presentan, gratuitamente, piezas de nuevos dramaturgos. En el curso e tres años ese teatro libre va a tener docenas de copias por toda Europa.

Y después, el otro término, teatro de arte (el nombre que Stanislavski había dado a su nuevo conjunto), quiere indicar que su actividad se separa de esa parte del oficio cuya finalidad es el mero y puro entretenimiento. Un teatro de arte tiene otro objetivo: una metafísica, una visión que va más allá del espectáculo. De aquí surge la necesidad de un

nuevo actor que pueda encarnar este ideal de un teatro que intervenga en la sociedad y sacuda cada espectador a nivel emotivo, intelectual y espiritual.
Cuando Stanislavsky comienza a trabajar sobre su sistema no es porque él, en abstracto, considere que es importante que todos pasen por ese tipo de aprendizaje. Es porque el mismo tiene un problema como actor: no ser capaz de mantener la autenticidad de un flujo creativo durante todo el espectáculo. El tiene problemas, y busca como solucionar esa sensación de ruptura de una línea interior que condiciona y justifica cada acción sobre el escenario. De este problema personal se desarrolla el trabajo y la búsqueda tan detallada de Stanislavsky, que duró toda su vida.
Cuando Meyerhold comienza su trabajo en los anos 20 habla de biomecánica, habla de algo que tiene que ver con el bios, la vida y la mecánica, es decir, la parte de la física que estudia el movimiento. Para un actor es fundamental saber cuáles son las leyes del movimiento en la vida, pero en la vida escénica, no en la vida de cada día. Y esto que de un lado, Stanislavsky llama organicidad, y del otro, Meyerhold, biomecánica, es una de las grandes búsquedas de los dos reformadores del teatro del siglo XX, y de las múltiples culturas teatrales o pequeñas tradiciones que se desarrollan desde ellos.
Muchos de ellos pagaron un alto precio por su rebelión: Meyerhold, con la tortura, Stanislavski con el aislamiento, Brecht con el exilio, Artaud con la locura. Pocos reformadores vivieron su vida de manera armoniosa, vivieron en continua lucha contra todo el medio teatral, contra la manera de pensar y hacer teatro en su tiempo.
Cada uno le nosotros, en este siglo XXI que comienza, ya sea en un grupo o en solitario, en una ciudad o en un pueblo, nos enfrentamos a la misma pregunta que se hicieron los reformadores del siglo XX : qué significa exactamente la palabra teatro, cuál es el sentido de éste oficio que hemos escogido y que nos obliga a confrontarnos con un espectador, en lugar de elegir una profesión "útil": medico, abogado, piloto ...
Cuando todos nosotros pensamos en nuestro futuro teatral, debemos comprender cómo hicieron los reformadores en un período cuando el arte teatral no existía, cuando la palabra arte no se asociaba al teatro, y este oficio era entretenimiento vulgar o una forma escondida de prostitución. Y los reformadores nos enseñan que ellos no tomaron en cuenta las limitaciones , no intentaron cambiar el teatro, sino que contruyeron algo al lado. Y esa es la primera lección que nos enseñaron que no hay que luchar contra las limitaciones, hay que ignorarlas y contruir algo paralelo. No puedes al mismo tiempo estar dentro de las limitaciones y al mismo tiempo esperar que las limitaciones caigan por si mismas.
Pensar en el futuro del teatro significa inventar un organismo paralelo cada día, significa negar todo lo que constituye la manera de pensar habitualmente el teatro, todo lo que en realidad forman las ilusiones, las trampas que estan alrededor del teatro.
Y para desenmascara esas trampas nos hemos juntado un año más en Infiesto, para enfrentarnos a una relación de aprendizaje que nos permitirá encarar el teatro del futuro.
Sabemos que hay un “periodo” de aprendizaje y hay una “relación “ de aprendizaje . El primero concierne a una escuela teatral en donde múltiples profesores – según los horarios que siguen el ritmo del reloj – enseñan múltiples materias. Y existe una “relación” de aprendizaje en la que una sola persona se pone frente a nosotros para transformarnos en in-dividuos, hacernos encontrar nuestro propio“país”.
El aprendizaje con reloj implicará el texto, la técnica.
El aprendizaje sin reloj implicará el juego, el encontrarse, el encontrar el propio país.
El aprendizaje con reloj se desarrolla individualmente en un espacio privado y caliente.
El aprendizaje sin reloj se desarrolla en grupo, en espacio público y por lo general hace frío.

El aprendizaje con reloj implica casi siempre el mínimo riesgo, pues los examenes son en privado.
El aprendizaje sin reloj implica un riesgo contante, pues cada nuevo espectáculo es el examen de una nueva asignatura. Y las asignaturas son interminables.
El aprendizaje con reloj se hace de forma individual.
El aprendizaje sin reloj se hace en grupo.
Aprendizaje, pues, ¿con reloj o sin reloj?
Las dos formas son licitas y eficaces, porque en realidad las dos formas de aprendizaje son en realidad la Escuela del Actor.
Finalmente, el gran director francés Antoine Vitez, en sus *Doce propuestas para una escuela*, nos dice: "No hay reflexión sobre el teatro, desde hace un siglo, ni enseñanza del teatro, que no oscile entre estos dos elementos que hacen todo nuestro arte y fundan su historia: el texto y el espectáculo. O bien se trata al teatro como un hecho literario; la clasificación de las obras en tragedias, comedias, dramas o farsas, determina el estilo de la representación, autoriza o prohibe la mezcla de formas, regenta el gusto. O bien se mira solamente el juego; el escenario, la luz, la música, el cuerpo y la voz de los actores son la esencia y el origen de todo. Las escuelas antiguas se inclinan más bien por el primero de estos dos lados, las modernas por el segundo. La Escuela prosigue este camino sin fin".

OTRO TEATRO ES POSIBLE

==========

Según dice Eugenio Barba hay un mito que infecta a todos los países y es el mito de: “aquí no se puede hacer nada”, “ahí es mas fácil de lo que es aquí”, “ahí hay mucha más disponibilidad para la cultura”. Y ese mito podemos aplicarlo también a frases del tipo: “aquí no vas a conseguir nada”, “no sirves para nada”, “aquí nunca vas a triunfar”, “en Asturias no hay nada que hacer”. Una y otra vez oímos estas frases, nos las dicen, nos las decimos a nosotros mismos y terminamos por creérnoslas

Pero, ¿ no será una mentira compartida? O, mejor, ¿una autojustificación para no hacer nada?

Porque, en realidad, ¿para qué queremos ser actores? ¿Solo para triunfar? ¿Hacemos teatro solo para ser famosos?

¿ No será que muy a menudo olvidamos que hacer un cierto tipo de teatro es una forma particular de libertad?.

En este comienzo de siglo que nos está tocando vivir, donde lo que impera es la tiranía del mercado, incluso en el teatro, - ¡qué despropósito y que pobreza reducir el teatro a una simple mercancía! - la libertad de hacer otro tipo de teatro es un lujo, un lujo que hay que pagar con una vida demasiado dura. Y nosotros en el Teatro del Norte lo conocemos muy bien.

El teatro, ahora casi por completo en manos de mercaderes – es el mercado quien impone las reglas, no puede ser de otra manera -, aspira al lujo del beneficio económico, del éxito fácil, de la televisión, del aquí te pillo, aquí te mato. Frente a esta realidad detestable, casi todos nosotros, sabedores de que el teatro no es una mercancía, nos rebelamos contra la dejadez y la indiferencia que nos circundan y repetimos sin cesar que el teatro ha de ser una isla de libertad. Pero, ante la primera tentación, ante el primer desfallecimiento, somos los primeros en cambiar esa libertad por un plato de lentejas, somos los primeros en comportarnos como nuevos mercaderes del teatro.

Si no la defendemos nosotros, ¿quién va a defender la dignidad de nuestro trabajo?

¿Todo esto es ética o solo fe?

Y la *fe, c*omo ya dijo Stanislavski, es uno de los elementos claves de la actuación: *El verdadero actor cree ingenuamente en lo que no existe*

No, todo esto es solo la evidencia de la necesidad de un nuevo comportamiento para que el teatro sea teatro y no mercancía, para que los actores seamos artistas y no meros bustos parlantes, para que el teatro esté ligado a la vida, para que el teatro diga la verdad.

Pero en realidad ¿qué quiero decir cuando hablo de la ética del teatro o de la ética del actor?

No soy capaz de explicarlo claramente, pues son unos principios que no estan inscritos en ninguna tabla de la ley, pero se que, en el seno de un grupo de teatro, la ética se hace evidente en el trabajo y en el trato diario por medio del ejemplo.

Se que muchos de vosotros venís a los Encuentros en el Norte buscando nuestro ejemplo, incluso pidiéndonos que os inculquemos la fe en el teatro. Pero, en realidad, ¿qué ejemplo?, ¿qué fe?, ¿en que tipo de teatro?

Si soy sincero, más que de ejemplo y de fe, de lo único que os puedo hablar es de necesidad. La necesidad es lo que me obliga cada día a levantarme y trabajar duro cada mañana y a esperar cada tarde el encuentro con mis actores. Esa es mi única realidad, la que me hace respirar, la que me da forma y sentido. Sin ella no podría vivir. No es, pues, de ejemplo o de fe de lo que os puedo hablar, sino de mi necesidad.

Pero también os podría hablar de los programadores que solo quieren programar teatro clásico. Que te dicen: *mi publico no entiende vuestro teatro*. ¿Quién será su público? ¿Habrá medido su inteligencia? *Tenéis que hacer algo clásico* ¿Por qué solo teatro clásico? ¿El influjo de los ocho años de gobierno de derechas?

¿Se le ocurriría a alguien pedirle a Almodovar que renuncia sus propios guiones y filme un clásico?

Os podría hablar de la ausencia de literatura dramática española contemporánea en las programaciones de teatros y salas.

Y os podría hablar, sobre todo, de aquellos espectáculos creados directamente en el escenario, que no aspiran a convertirse en texto escrito, en literatura, y que prácticamente no tienen cabida en las programaciones. Esta otra forma de autoria teatral, que es la que nosotros practicamos en casi todos nuestros espectáculos, y que los estudiosos llaman *performance texts*, curiosamente nuestros programadores lo consideran teatro contemporáneo, demasiado moderno para su público. Sin saber que casi todos los teatros asiáticos tradicionales son en realidad un *performence-texts*.

Finalmente, os podría hablar de la cantidad de grupos o de actores que no han sido capaces de convertir su deseo de hacer teatro en virtud, en resistencia, en ética y han quedado abandonados a su suerte, flotando por el mercado, a merced de todas las fuerzas del mercado. La falta de coherencia les ha llevado a perderse.

Pero no es del mercado, de los programadores o de las formas de teatro de lo que quiero hablaros, ni de la mediocridad teatral que nos rodea.

Quiero hablaros de necesidad. La necesidad que mantiene unidas a las personas en esta isla flotante que llamamos grupo de teatro, que llamamos Teatro del Norte. Necesidad, tal vez, de una cierta la lealtad al director,

necesidad, quizás, de un cierto narcisismo ante algunos espectadores, o necesidad de un egoísmo oportunista: mejor en la isla flotante que en medio del océano rodeado de tiburones, mejor en Asturias que en Madrid de casting en casting.

En realidad creo que lo que nos mantiene juntos en nuestra pequeña isla flotante es nuestra necesidad, como si cada uno de nosotros hubiera descubierto en el teatro una trinchera para defender su propia esencia, su propia identidad, sus propias exigencias personales, su propia libertad. Y el Teatro del Norte se ha convertido en esa trinchera, en ese espacio donde hacer del duro y desprestigiado oficio del teatro una autentica necesidad.

Y creo que lo que me han enseñado estos veinte años es que esa necesidad es en realidad una forma de amor. Un amor que se hace visible a través de las ganas de trabajar, a través de la lealtad, de la obstinación.

Se que cada grupo de teatro, cada actor, está determinado por su contexto y este contexto determina en gran medida el resultado artístico. El *donde* hacer teatro comporta connotaciones políticas. El teatro asturiano conoce muy bien las limitaciones de esta región. Pero mas allá de los contextos sociales y de las biografías personales, todos los actores tenemos algo en común: un cuerpo y una voz animados por procesos mentales, lo que llamamos el oficio. Y de la eficacia del oficio depende el *como* hacer teatro. Problema que todos los actores compartimos a pesar de las diferencias políticas, estéticas o de experiencia.

Por eso lo único que os hemos podido transmitir en estos escasos días en Infiesto es nuestro *como,* nuestro oficio, nuestra pequeña tradición, nuestra pequeña herencia – la herencia que nos hemos ido construyendo a nosotros mismos a lo largo de estos 20 años –, una herencia que se prolonga hacia el pasado en nuestros maestros y se proyecta hacia el futuro en todos vosotros, que ya formáis parte de nuestra raza, de nuestra patria. Por no decir que ya sois nuestra herencia.

Por eso os pediría que cada vez que os entre la desesperación y el cansancio, cuando os venzan la indiferencia o la rutina, cuando una voz os susurre al oído, *ya no tiene sentido, aquí no se puede hacer nada*, penséis en Infiesto, en todo lo que habéis hecho, pensado y sentido aquí. Penséis en nosotros, en el Teatro del Norte. Porque vuestro recuerdo, el recuerdo de vuestras ganas, de vuestra entrega, de vuestra alegría, nos conforten también a nosotros en los momentos de crisis, cuando los conflictos y las tensiones minen la confianza y la lealtad que nuestro grupo ha construido con años de sacrificio – el Teatro del Norte ha conocido innumerables crisis a lo largo de sus veinte años - ; nos conforten en los momentos de desesperación, porque nuestra patria tiene su raíces en vosotros, porque, más allá de las distancias geográficas y teatrales, vosotros también formáis parte de nuestro pueblo, el pueblo secreto del Teatro del Norte. Un pueblo que sabe que atraves del teatro se puede

defender un espacio de libertad. Un pueblo que sabe que, pese a lo que predican programadores y demás *mercaderes* del teatro, otro teatro es posible, como otro mundo es posible, por mas que nos digan lo contrario políticos y telediarios. Como decía el gran Bertold Brecht: *No considerar lo habitual como cosa natural*.

Por eso no es nuestra fe lo que os podemos transmitir, sino nuestra necesidad. Nuestra necesidad de otro teatro, nuestra esperanza de que otro teatro es posible. Y sabemos que ese cambio es posible, que depende unicamente de nosotros, y que en ese cambio debemos de empeñarnos día y noche . Porque, como dice el refrán, se lucha por lo que se ama y no por lo que se odia.

¿Necesidad o ética?

Que importa el nombre, lo que si importa es que, tras estos seis días que hemos pasado juntos en Infiesto, sabemos que nuestra necesidad es la vuestra y que el cambio es posible, porque todos vosotros sois ya el autentico teatro del futuro.

Lugones, 10-7-05