

Eugenio Barba

EN LAS ENTRAÑAS DEL MONSTRUO

(Versión final del discurso revisada por el autor, marzo 2002)

Discurso de agradecimiento de Eugenio Barba en ocasión del doctorado Honoris Causa que le otorgó el Instituto Superior de Artes (ISA), en La Habana, el 6 de febrero de 2002.

Queridos amigos del ISA,

al darles las gracias, ustedes ya saben que este reconocimiento no se me da sólo a mí, sino al Odin Teatret, a sus actores y colaboradores que trabajan desde hace treinta y ocho años, y a todos los que integran la cultura de teatro de grupo de cualquier parte del mundo - este Tercer Teatro al cual el Odin se siente orgulloso de pertenecer.

Debo admitir que estoy emocionado y muy satisfecho. Aquí culmina un vínculo con vuestra isla que empezó en 1946 en Buenos Aires, en el café Rex, donde el escritor polaco Witold Gombrowicz solía reunirse con sus amigos para traducir *Ferdydurke*, una novela que ha significado mucho en mi vida. En sus memorias Gombrowicz recuerda sobre todo a dos de estos amigos, su fantasía y empatía creativa a la hora de trasladar al castellano las excentricidades y las paradojas lingüísticas de su libro. Los dos eran cubanos y se llamaban Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Torneu. De esta forma Cuba entró en mi vida a través de la solidaridad de artistas desterrados.

Fue en 1963 que conocí por primera vez a un cubano. Era el jovencísimo director del Teatro Nacional de La Habana. Durante un congreso de teatro en Varsovia, tomó la palabra y expresó su emoción por un espectáculo que había visto fuera de la programación oficial: *Akrópolis* de Grotowski, que en aquel entonces estaba marginado por el régimen socialista. Recuerdo el trastorno que la intervención de Eduardo Manet, representante de una Cuba socialista, tropical y atrevida, creó en el ambiente ortodoxo del partido y del teatro polaco. Su discurso contribuyó a legitimar el trabajo de Grotowski permitiéndole extenderse fuera de Polonia como una provocación y un estímulo incesante para todos nosotros.

Más de veinte años después, en la pequeña ciudad danesa de Holstebro, un actor sueco de un grupo de teatro político llamó a la puerta del Odin Teatret. Acompañaba a un joven cubano, que quería visitarnos. Era Helmo Hernández, todavía hoy muy activo en vuestra vida cultural. En aquella época los vientos del teatro político soplaban vigorosamente sobre Europa. El Odin era acusado constantemente por su manera de tomar posición, por su "formalismo", por su decisión elitista de limitar el número de espectadores. También en Cuba, cuando el nombre del Odin aparecía en los debates o en las publicaciones, el escepticismo y la desconfianza eran más que evidentes. La visita de Helmo Hernández me hizo redescubrir la curiosidad intelectual y el deseo de diálogo profesional de los pocos cubanos que había conocido. Lo invité a la cuarta sesión de la ISTA, la International School of Theatre Anthropology, que tuvo lugar en septiembre del 1986, en Holstebro. Algunos meses después, de camino a Uruguay para una gira del Odin, decidí aterrizar en La Habana y visitarlo. Permanecí unos pocos días y, a pesar de que mi visita no era oficial, Helmo organizó encuentros y conferencias. Así nacieron algunas amistades tenaces con Flora Lauten, con Marianela Boán, Victor Varela, Magaly Muguercia, Rosa Ileana Boudet, Vivian Martínez Tabares. Helmo me llevó al Teatro Escambray, que conocía a través de mis lecturas y al que

admiraba. Nos acompañó Vicente Revuelta. En mi memoria permanece imborrable el lago de la Hanabanilla, sus aguas cobalto y esmeralda, las montañas de alrededor cubiertas de palmeras reales, una pequeña barca con Helmo a los remos, y Vicente Revuelta y yo discutiendo, como dos niños crédulos, de fantasmas y sirenas, de dragones, ogros y ángeles; es decir de teatro y política.

La aceptación del herético Odin Teatret tuvo lugar en 1989. Alentada por el director peruano Miguel Rubio, esta vez fue Raquel Carrió el sagaz caballo de Troya que introdujo oficialmente el Odin en Cuba con *Judith*, el espectáculo unipersonal de Roberta Carreri, y un curso mío en vuestra sede del ISA. También participamos en la primera sesión de la EITALC en Machurrucutu. Aquí se originó el fuerte vínculo con Osvaldo Dragún, uno de los artistas más puros y comprometidos que he conocido, uno de los habitantes más queridos de mi patria profesional.

Luego ya no recuerdo cuántas veces el Odin ha visitado Cuba. A veces he venido yo solo, otras veces sólo Julia Varley. La larga gira de todo el grupo en 1994, en plena crisis económica del “período especial”, fue mérito de Lecsy Tejeda y Eberto García Abreu.

Y heme aquí de nuevo, rodeado por mis compañeros del Odin Teatret, entre algunas de las personas que dan sentido y valor a mi quehacer teatral, y cuya perseverancia y compromiso me sostienen en mis momentos de desaliento. Esta última visita de seis semanas en varias ciudades de provincia y en La Habana, también tiene su origen en aquello que, para mí, es la esencia de la cubanidad: tomar posición impulsados por una motivación inaplazable. El Odin está hoy en Cuba gracias a la motivación de Omar Valiño, secundado por Maité Hernández-Lorenzo y un puñado de amigos leales del Odin, y gracias a las intervenciones taumatúrgicas de Julián González Toledo. Hoy toda la gente del Odin les da las gracias con la alegría de una certeza: que durante años y años seguiremos encontrándonos resistiendo juntos al espíritu del tiempo.

LA DANZA DE LO GRANDE Y LO PEQUEÑO

Esta lista de nombres y de hechos son anécdotas privadas, pero también hechos históricos. ¿Qué veo cuándo pienso en la historia? Veo la danza de lo Grande y lo Pequeño. Su ritmo grotesco, tierno, al final siempre cruel, impide que el tiempo fluya de manera uniforme, y en cambio lo araña y sacude, llenando nuestras vidas de esencia y sustancia, de perfumes y pasiones.

En esta danza hay momentos en que somos arrastrados y momentos en que somos nosotros los que influimos sobre el curso del tiempo. Entonces, parece que nuestras manos conducen nuestro destino. Muchos piensan que esta posibilidad de modelar el propio destino es una mera ilusión. En realidad, es la ilusión de una ilusión.

Existe la Gran Historia que nos arrastra y nos sumerge, y sobre la cual muy a menudo sentimos que no podemos intervenir. Ni siquiera podemos conocerla. No podemos entender en qué direcciones se mueve, mientras se está moviendo, y nosotros con ella. Sólo observándola a distancia, una vez que ha pasado el tiempo, sus vueltas y vuelcos nos parecen claros. La Gran Historia no nos concede ninguna libertad. Procede inexorablemente sin que sepamos adónde va ni por qué. A menudo la explicamos con cuentos de hadas que hablan de Esperanza o Desesperación, todos igual de insensatos, a pesar de que, a veces, su insensatez enciende una débil luz en la oscuridad que nos envuelve.

Sin embargo, en la Gran Historia es posible recortar pequeñas islas, minúsculos jardines donde nuestras manos pueden ser eficaces, donde podemos vivir *nuestra* Pequeña Historia.

La Pequeña Historia, tejida con rechazos y “supersticiones”, es la de nuestra vida, la de nuestro hogar y de nuestra familia, la de los malentendidos, encuentros y coincidencias que nos han conducido al oficio y al ambiente a los cuales hemos decidido pertenecer.

Es evidente que la Gran Historia y las Pequeñas Historias no son independientes. Pero las Pequeñas Historias no son simples porciones de la Grande.

Los niños que construyen un pequeño dique en los márgenes de la corriente de un gran río para hacer una pequeña piscina donde bañarse y chapotear, no juegan en la impetuosa corriente. Pero tampoco están en una agua distinta de la que fluye en medio del río. Las Pequeñas Historias pueden crear pausas y hábitats imprevistos en los márgenes de la Gran Historia y transmitir al futuro las huellas de su diferencia.

Voltaire habló de todo esto en su *Cándido*. Bajo un diluvio de aventuras e ironía se derrumba la ilusión de que el mundo donde vivimos sea habitable, o sea “el mejor de los mundos posibles”. Después de haber participado largamente en el juego mecánico de la lucha entre optimismo y pesimismo, en la última página el protagonista de Voltaire se amarra a la conciencia de que sólo se puede trabajar sin pensar en el destino del propio trabajo, de que hay que comprometerse a “cultivar el propio jardín”. Esta actitud no significa rendirse, ceder, no es una llamada al egoísmo o a una visión restringida y egocéntrica de la vida. Es la afirmación de la necesidad de contradecir la Gran Historia con una Pequeña Historia que nos pueda pertenecer. E intentar hacerlas danzar.

El teatro es un intento de estar en el agua del río sin dejarse arrastrar por la corriente. Esto es la historia del teatro: pequeños jardines, charcos de agua al amparo del ímpetu de la corriente, a veces inundados por ella.

LA OTRA CARA DE LA CONTINUIDAD

Detengámonos un momento sobre la expresión “historia del teatro”. Para que algo tenga una historia tiene que haber una cierta continuidad entre su pasado y su presente. ¿En qué consiste la continuidad del teatro?

Existe una categoría de teatros que son como casas que sobreviven a sus habitantes y mantienen una identidad propia pasando de mano en mano. Luego existe otra categoría de teatros que no están hechos de piedras y ladrillos cuya consistencia reside en el grupo vulnerable de personas que los componen. Desaparecen con éstas personas. No pueden ser ni heredados ni rellenados de nuevos contenidos.

La vida del teatro es una danza de continuidad y discontinuidad. Las historias de los teatros vulnerables a menudo interfieren con las historias de las casas del teatro, pero se mueven basándose en diseños independientes. Su forma, su manera de organizarse, su manera de entrar en contacto con los espectadores y con la realidad social circundante, no se adapta a los modelos de los teatros duraderos. Deriva de necesidades personales y del grado de distancia con los valores de las prácticas reconocidas y consolidadas.

Es la historia subterránea de teatros sin nombre y sin fama. Es un terreno oscuro y turbulento donde surgen y desaparecen valores imprevisibles y experiencias imprevistas. Aquí el teatro más se renueva y trasciende. Se trata de una trascendencia concreta que consiste en la superación de los límites que tradicionalmente distinguen lo que es teatro de lo que no lo es, que infringe las fronteras entre el trabajo sobre el personaje y el trabajo del individuo sobre sí mismo, entre la práctica artística y la intervención política o social.

Al comienzo del nuevo milenio, la energía de la vida teatral surge de la tensión entre las luces fijas del firmamento teatral y las turbulencias de los teatros vulnerables, entre las casas del teatro y los teatros que exploran los desiertos, entre la estabilidad y la inquietud.

Esta tensión es algo nuevo.

Durante siglos, a partir del s. XVI, la fuente de energía para el teatro de origen europeo fue la tensión entre tradición y experimentación. En el siglo XX la sede de la experimentación fueron los teatros de aficionados y, a veces, el teatro profesional cuando intentó inventar nuevas fórmulas para proteger la propia existencia y la propia dignidad. Focos de experimentación fueron los ambientes de los futuristas, dadaístas y surrealistas, hasta llegar a las corrientes más recientes de las vanguardias artísticas que han influido en la cultura contemporánea. Fueron nichos de experimentación teatral los “Teatros Libres” y los “Teatros de Arte”, empezando por Antoine y Stanislavski.

También en los teatros asiáticos la tensión que es fuente de energía fue durante mucho tiempo aquella entre el respeto a las formas de la tradición y la pulsión de innovación. Por razones culturales y políticas, esta tensión se entrelazó a la confrontación entre influjo extranjero y fidelidad a las formas autóctonas. Por un lado se convirtió en el impulso de apropiarse de técnicas, estilos y objetivos artísticos de los países más potentes y colonialistas; por otro, fue el impulso de rechazar estas formas extranjeras y de redescubrir el valor del propio saber teatral. Esta dialéctica de fagocitación y rechazo, con sus numerosas variantes, caracteriza la creatividad de muchos artistas de los teatros africanos y sudamericanos.

También en el teatro de origen europeo la tensión entre tradición y experimentalismo ha tenido un encendido color político. Experimentación y vanguardia a menudo fueron la expresión del rechazo frente a la prudencia conservadora, o de la rebelión contra las instituciones culturales de las castas privilegiadas y de sus refinados instrumentos de poder.

Hoy, al inicio de un nuevo milenio, el panorama ha vuelto a cambiar. La rebelión del teatro es sobre todo creación de una condición de insularidad, de exilio interior, una forma material, a menudo no explícita, de disidencia. Toda la órbita del teatro es marginal respecto a los centros en que pulsa la vida y la cultura de nuestro tiempo. El teatro parece ser una reliquia arqueológica de épocas pasadas. Y sin embargo, incesantemente se renueva. Continúa llevando la marca de una diversidad que puede tener la debilidad de un límite o la fuerza y la dignidad de quien se reconoce en minoría.

Hoy el teatro puede ayudarnos a proteger nuestra diferencia. Entonces se convierte en la práctica de una disidencia.

UN MODO PARTICULAR DE MOVERSE

Los años me han enseñado lo importante que es redefinir para mí mismo los términos habituales de trabajo para destilar nuevas imágenes, sabores y fragancias. Es como si el oficio teatral me ahogase. La única manera de respirar un poco de oxígeno es explicándome a mí mismo *qué* es el teatro; *por qué* continuo haciéndolo; *cómo* alcanzar un conocimiento que contiene su opuesto, es decir cómo huir de la acumulación de la experiencia que se cristaliza en una identidad y se convierte involuntariamente en una limitación; *dónde* hacer estallar con mis compañeros del Odin estas décadas de prestigio, de soledad y de orgullo. En qué prisión, castillo, gheto o isla lejana establecer aún un trueque, un momento efímero e ilusorio de reciprocidad y paridad.

Si hoy, queridos amigos cubanos, me preguntaran qué es el teatro, respondería: es un modo particular de moverse. Este “modo particular” es un *ethos*, un comportamiento que manifiesta un saber artesanal incorporado, y al mismo tiempo es un nudo convulso de “supersticiones” y fantasmas personales, lo que llamamos valores, nuestra brújula de la vida.

Para un actor y un director, moverse significa someterse con coherencia y disciplina durante años a una práctica mental y somática que nos desarraiga de los lugares comunes y de los prejuicios de nuestra cultura de origen, y nos impulsa hacia los territorios escabrosos de la “otredad”. Esta otredad tiene dos caras. Es el otro en nosotros mismos, aquella parte de nosotros que vive en exilio, en la profundidad más profunda de nuestro ser; y es el otro ser

humano, separado y distante de nosotros por el temperamento, la cultura o el sexo. El teatro no puede ser un encuentro filantrópico donde se busca comprender, explicar o aceptar lo diferente. El teatro es una lucha incruenta, es nuestra necesidad de apropiarnos del otro -los autores, los colegas de trabajo, los espectadores, los muertos-, de fundirnos con él, de devorarlo, utilizando todo nuestro metabolismo para absorber lo esencial y expulsar lo superfluo. La confrontación con el otro es un rito de pasaje que renueva el reconocimiento de fuerzas y cualidades recíprocas e inexplicables.

El teatro nos mueve de la realidad inferior a la realidad de la existencia profunda. Desde la superficie nos proyecta hacia la corriente opaca de las energías que actúan ocultas. Basta recordar a Marx, Freud, Niels Bohr y los fundamentos sobre los cuales nos movemos, el universo subatómico que niega las evidencias de la física de Newton y escarnece las relaciones de causa y efecto, de tiempo y espacio, de pasado y futuro.

El teatro mueve nuestro universo interior hacia el mundo de los eventos concretos e impulsa nuestra Pequeña Historia a bailar con la Gran Historia. Nuestra rabia, nuestras exaltaciones y nuestros extravíos se enfrentan a la disciplina del artesanado teatral. Emociones, sensibilidades e impulsos se someten a un proceso de ficción transformándose en acción perceptible que acaricia o araña los sentidos y la Pequeña Historia del espectador.

El teatro nos eleva o nos hace descender socialmente, nos hace ser aceptados, reconocidos y reconocibles o bien rechazados, a veces perseguidos. El teatro europeo es la historia de un oficio discriminado, con numerosos ejemplos de actores que abatieron las barreras sociales gracias a un consenso de admiración. Rachel, Adelaide Ristori, Jenny Lind, Eleonora Duse, Johanne Louise Heiberg, y tantos otros proveían de ambientes despreciados y rechazados, judíos, gitanos, hijos ilegítimos o hijos de humildes comediantes de la legua.

El teatro nos mueve literalmente, nos hace viajar, es la materialización de una geografía que atravesamos físicamente y mentalmente para visitar lugares y ambientes lejanos, para encontrar temperamentos y temperaturas que sorprenden. El teatro es un vaivén de relaciones, un nomadismo arraigado en un *ethos*, un artesanado incorporado.

Afirmo que el teatro es una manera particular de moverse. Sin embargo, esta definición vale desde el punto de vista de quien lo practica. Moverse es un verbo reflexivo que se refiere al sujeto, una serpiente que se muerde la cola. Cualquier definición del teatro debe tener en cuenta que el espectáculo crea un fajo de relaciones con distintas realidades y siempre en un tiempo/espacio social. El teatro es una manera particular de mover al espectador.

Éste es el objetivo del largo aprendizaje y de los esfuerzos continuos de cada actor: mover al espectador, crear una ficción, una ilusión que alucine. Durante el espectáculo, las características personales y la pericia de los actores, los comportamientos y los destinos de los personajes, las tensiones y las peripecias del relato tienen que perder su consistencia para los sentidos del espectador y transformarse en un puente transparente que acerque a cada espectador a sus heridas y cicatrices interiores, a las huellas de sus luchas y de sus compromisos. Este diálogo consigo mismo puede acontecer sólo si el actor logra despertar las energías adormecidas del espectador provocando resonancias, sensaciones y memorias que permiten reflexionar en términos de intimidad, en términos de Pequeña Historia. Sólo si el actor consigue *moverse* crea las premisas para mover al espectador, seducirlo y desplazarlo provisoriamente de la trinchera de sus convicciones.

Hablando en términos de oficio teatral, mover al espectador presupone la asimilación de modos paradójicos de pensar y comportarse sobre la escena. El “sí mágico” de Stanislavski, el efecto de distanciamiento tan apreciado por Brecht, los principios pre-expresivos evidenciados por la Antropología Teatral son algunos de los caminos que el actor puede seguir para estar presente en sus acciones. El actor genera una calidad distinta de presencia, provoca una ósmosis con las energías del espectador y realiza un acto social que se convierte en meditación individual.

Es el triunfo de la presencia absoluta, el compromiso total del individuo-actor que realiza sus acciones *hic et nunc*, aquí y ahora, frente a los espectadores, en el centro de su época y su sociedad. Pero el actor crea la realidad de la ficción *para poder estar en "otra parte"*. El teatro es el arte de la ubicuidad: toma posición frente a las circunstancias en que nuestro destino personal y la Gran Historia nos han arrojado, y al mismo tiempo nos transporta a la Utopía, a una cotidianidad ideal. El teatro permite vivir dentro de las entrañas del monstruo y al mismo tiempo en una isla de libertad.

¿Dónde está esta "otra parte"? ¿En qué lugar físico, geográfico, afectivo y mental se encuentra?

DISIDENCIA Y UTOPIA: UN TIEMPO DENTRO DE OTRO TIEMPO

Una mañana serena, en una villa de Roma, un hombre sesentón corre y salta por los prados como un niño. Ha pasado gran parte de su vida en prisión, aislado y torturado. Ahora, finalmente es libre. Nació en el sesenta y ocho, en 1568, en Calabria, en el extremo meridional de Italia. Se llama Tommaso Campanella y es el autor de *La ciudad del sol*, una obra sobre una sociedad utópica. La había escrito en la cárcel en 1602, inspirado en la *Utopía* de Thomas More, el humanista decapitado por negarse a firmar el documento que reconocía a Enrique VIII como jefe de la iglesia anglicana.

De origen campesino, Campanella era un monje dominicano, teólogo, filósofo, astrólogo. Tenía visiones y hacía profecías. Sus enemigos lo llamaban mago y brujo. Escandalizado por las restricciones intelectuales de la mentalidad eclesiástica había abandonado el orden monástico, lo cual, en aquella época, era un crimen. Campanella es encarcelado. Al recuperar la libertad, se convierte en uno de los jefes de una conjura contra el gobierno español que dominaba el sur de Italia. La conjura es descubierta y los 140 conjurados, entre los cuales había 14 monjes, son encadenados y trasladados a Nápoles. Algunos prisioneros son descuartizados ante la multitud y su muerte se transforma en espectáculo. Otros son ahorcados en los palos de las naves de la flota española. Los restantes son torturados para que confiesen los nombres de los cómplices de la revuelta armada.

Campanella es sometido a la tortura del "potro", es acostado en una viga de madera y estirado con cuerdas hasta que éstas desgarran sus carnes y dislocan sus huesos. Luego es colgado con los brazos atados atrás. Al final es sometido a la tortura de la "vigilia", el invento reciente del juez Hipólito Marsilis. Se daba una abundante cena y vino al prisionero. La difícil digestión favorecía la aparición del sueño, pero no se le dejaba dormir. Durante 20, 30, 40 horas seguidas se le obligaba a estar sentado en un taburete alto, que no le permitía apoyar los pies en el suelo, con los brazos atados a la espalda y tensados por una cuerda. Cada vez que la cabeza se inclinaba en el sueño los guardianes le pegaban.

Campanella se da cuenta de que al final de la tortura lo van a condenar a muerte. Sabe que está prohibido ajusticiar a un pecador, delincuente o hereje que sea loco. Un loco no tiene la conciencia para arrepentirse de sus errores. Las condenas y tormentos tienen como objetivo permitir que el condenado se redima a los ojos de Dios. Por lo tanto es esencial que el condenado sufra y muera en plena conciencia para que tenga la posibilidad de aceptar la condena y arrepentirse.

Entonces Campanella simula estar loco. La ficción dura días, semanas, meses, sin tregua, sin distracciones. Entre una sesión de tortura y la otra, Campanella se comporta como un demente. Hace muecas, murmura frases sin sentido, es sacudido por convulsiones, incendia el lecho de paja de su celda. Durante la última larga tortura de la "vigilia", a la cual debería seguir la condena a muerte, responde a cada pregunta con las mismas obsesivas palabras: "diez caballos blancos".

- Eres consciente de que tus pecados te condenan a muerte?

- Diez caballos blancos.
- Has hecho alguna vez prácticas de magia?
- Diez caballos blancos.
- Alguna vez has invocado a Satanás?
- Diez caballos blancos.
- No has declarado que existen otros mundos habitados fuera de nuestra tierra?
- Diez caballos blancos.
- Sostienes que el papa es un usurpador?
- Diez caballos blancos.
- Eres tú quién ha escrito el infame opúsculo anónimo titulado *Los tres impostores*, donde incluso Jesucristo es declarado impostor junto con Moisés y Mahoma?
- Diez caballos blancos.

Al final, la mañana del 6 de junio de 1601, después de una última y larga “vigilia”, es declarado legalmente loco y condenado a cadena perpetua. Él mismo firma el documento con una cruz, tal como correspondía a los que no sabían leer ni escribir. Permanece en prisión hasta 1626 donde compone *La ciudad del sol*, su visión utópica de una sociedad noble y justa, y escribe numerosos libros y poesías. Es su “otra libertad” - 27 años de “otra libertad”, su “otro lugar”.

La utopía es el salto a “otro lugar” cuando el mundo en que vivimos nos enseña su cara repelente. Thomas More y Tommaso Campanella están entre los primeros intelectuales que muestran los vínculos entre utopía y disidencia. O mejor, indican como la disidencia es la capacidad de vivir un tiempo dentro de otro tiempo, la práctica de una ubicuidad que nos permite vivir simultáneamente en el tiempo-prisión y en una isla de libertad, la piscina que a veces nos permite estar en el agua de la Gran Historia sin dejarnos arrastrar por sus corrientes.

LA DIFERENCIA INQUIETANTE

Es importante preservar el testimonio de que, en la práctica, la disidencia es posible y eficaz. ¿Cómo se puede ser disidente de una manera eficaz?

Según la historia de la palabra, “disidencia” viene del latín *dissidere*: sentarse (*sedere*) separadamente (*dis*). Fue utilizada por primera vez para designar a los protestantes polacos en la *Pax dissidentium* firmada en Varsovia en 1573, cuando el rey, Enrique de Valois, se empeñó en respetar la libertad de culto y de opinión política. Por tanto, el disidente no es el cismático, el que abandona, el que se va, el que se separa. El disidente es el que crea una distancia sin separarse para evidenciar sus “supersticiones” y su diferencia.

La diferencia en sí misma no es un valor, es una condición. Puede ser una condición de inferioridad, o una fase que prelude la integración, o tal vez una segregación escogida o sufrida. La diferencia se vuelve fecunda sólo si se convierte en *inquietante*. Normalmente, los cuerpos extraños, aquellos que calificamos de “diferentes”, generan indiferencia, son desplazados a los márgenes de nuestra mente y de nuestra sociedad. O tal vez son experimentados como algo amenazante, lo cual genera hostilidad. Luego, cuando ya no dan miedo, cuando además de extranjeros y extraños están vencidos, se convierten en museo y espectáculo adquiriendo la fascinación de lo exótico.

El teatro está fuera de esta lógica. Puede ser una diferencia mimada, subvencionada o incluso sólo tolerada. Puede ser una diferencia que se contenta de sí misma. O puede convertirse en la práctica de una disidencia que consigue, al mismo tiempo, fascinar, hacerse respetar y mostrarse irreducible. Es inquietante porque no se adapta a las reglas de la lucha. Luchar contra este tipo de disidencia sería como luchar contra una sombra: cuanto más estrechamente la agarras más se te escapa de las manos.

La lucha establece que haya un vencedor y un vencido, o – como tercera y precaria posibilidad – una tregua. Pero al final de todo, la lucha tiende a eliminar el problema y la contradicción y deja triunfar la homogeneidad y la integración. Otra cosa muy distinta es la transmisión de una sombra indeleble atada a una “superstición” y a una práctica que agujerean la solidez del espíritu del tiempo. No se trata de vencer o ser vencidos, sino de preservar una presencia que no se adapta y que no se hunde en las arenas movedizas de la indiferencia circundante. La diferencia inquietante no vence en la medida que consigue *prevalecer*, sino en la medida que consigue resistir y salvaguardar la capacidad de transmitir al futuro la marca de la propia no-pertenencia. No es posible no estar en *este* mundo. Pero es posible no pertenecer a él.

El teatro es la experiencia de una diáspora voluntaria de todo aquello que conocemos, de las certidumbres y las coartadas de nuestra cultura. A veces algunas de nuestras obras son acariciadas por las nubes, aparecen bellas y son aplaudidas. Pero su incandescencia y duración en la memoria de las Pequeñas Historias y de la Gran Historia están indisolublemente unidas a la acción anónima, rigurosa y cotidiana de hombres y mujeres que encarnan el paradójico oficio de la ubicuidad: tomar posición en disidencia hacia el mundo que nos rodea para vivir en la utopía.

UN GRANILLO DE ARENA

El concepto de Utopía está estrechamente conectado al de isla. La isla no está aislada, es una realidad en el mar, que es el medio de comunicación por excelencia. La isla está conectada con el mundo alrededor y es distante. No está separada.

Recordemos los grandes relatos que nos ha legado el pasado. Recordemos los mitos de los jardines. Todo jardín sereno tiene su insidia. Siempre hay el veneno de una serpiente que se esconde en la hierba del Paraíso.

¿Cuál es la serpiente que se esconde en la isla de libertad del teatro?

Cuando empezamos nuestra profesión, nuestro sueño más grande es poder amarrar en la tierra del oficio, cultivar sus árboles del Conocimiento, encontrar en una lucha-abrazo sus espíritus familiares y aquellos espíritus que la invaden desde los puntos remotos de la tierra.

Cuando empezamos, tenemos una llama entre las manos para iluminar una voz lejana: nuestra vocación. Con los años, nuestras manos estrechan cenizas, y toda nuestra energía y nuestro saber se tienden en el esfuerzo de mantener en vida las brasas que todavía arden.

No hemos desembarcado en la isla de la libertad, nos hemos precipitado en las entrañas del monstruo.

El teatro es un monstruo que ahoga tramposamente nuestra necesidad originaria con la costumbre, la repetición, las coartadas y la triste fatiga. El teatro se convierte simplemente en un trabajo, una familiaridad con un oficio que ha perdido su magia, su *ethos*, sus ideales. A la hora de cenar nos sentamos en la mesa. A la hora de dormir bostezamos. Cuando vemos un árbol, recogemos su fruta. El teatro sobrevive y nos hace sobrevivir envueltos en un sano fatalismo de indiferencia y tibieza.

Sólo la revuelta nos puede proteger, una rebelión contra nosotros mismos, contra nuestros pequeños compromisos, contra nuestro impulso natural a escoger las soluciones conocidas y seguir el camino menos arduo. Lo que transforma el monstruo en una isla de libertad es el camino del rechazo, el trabajo anónimo e incorruptible, cada día, por años, años y años..

No debemos nutrir aspiraciones ambiciosas. Debemos ser conscientes que somos sólo un granillo de arena en las entrañas del monstruo.

Debemos ser arena, no aceite, en la maquina del mundo.

Traducción: Lluís Masgrau