

El tiempo fragmentado: recorrido entrecruzado entre narración y drama*

Marco Baliani

Actor y dramaturgo. Italia
marcobaliani.it@gmail.com

* En 2005, Mario Baliani desarrolló en el CIMES un extenso seminario titulado "Il tempo spezzato. Territori intrecciati fra narrazione orale e drama (29-30 de noviembre)". En la transcripción de las ponencias (que casi abarcan la dimensión de un libro, 58 páginas) se encuentran análisis detallados de espectáculos colectivos de Baliani y del *Círculo de tiza caucásico* de B. Brecht. A partir de ese material, cuya actualidad se confirma con las siempre frecuentes mezclas de épica y forma dramática, el autor ha recabado el presente ensayo publicado originariamente en *Prove Di Drammaturgia*, 18(2), 2013.

Artículo recibido el 30/05/2015, aceptado el 30/05/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: A la hora de concretar las características de un teatro que mezcle narración y drama, resulta evidente que no se puede establecer un pacto perceptivo rígido: desde el primer momento, la obra de teatro debe introducir a los espectadores en un campo abierto de posibilidades donde ni la dimensión temporal del actor sea necesariamente lineal ni se enmarque en estructuras de tipo discursivo por las que una situación deba desarrollarse de inicio a fin. En otros términos, el tiempo lineal del drama acaba fragmentándose cuando entra en contacto con la dimensión temporal de la narración, que puede partir desde el fin, no concluir, volver al comienzo. ¿Cómo ha acabado el drama? ¿Por qué nos aburrimos cada vez más cuando vamos a ver una obra tradicional en la que los actores actúan caracterizados y la escenografía reproduce un ambiente natural? A partir de preguntas como esta, el actor, dramaturgo y director Marco Baliani reflexiona sobre las dimensiones del teatro de narración y sobre su propia evolución como narrador-performer.

Palabras clave: Marco Baliani, Drama, Palabra, Actor, Teatro de narración

]

ABSTRACT: *When we try to specify the main characteristics of a theatre that mixes narration and drama, it is obvious that this shouldn't be understood from a rigid perspective: from the beginning, the theatre play has to introduce the spectator in a wide range of options where the temporal dimension of actors is not necessarily linear, developing the dramatic actions from the beginning to an end. In other words, the linear time of drama can be fragmented in the temporal dimensions of narration, that can start from the end, having no end, or starting from the beginning. How has the drama ended? Why do we get annoyed when we see a traditional play in which actors played characterized and where the scene reproduces a natural media? Reflecting about these questions, the actor, dramaturg and director Marco Baliani talks about the dimensions of his own theatre and about his own evolution as a narrator-performer.*

Keywords: *Marco Baliani, Drama, Word, Actor, Narrative theatre*

¿Cómo ha acabado el drama? ¿Por qué tanta gente va a escuchar a actores que leen libros? ¿Por qué se llena el festival de literatura de Mantua, el de filosofía de Módena o el festival de la mente de Sarzana? ¿Es la misma gente que va al teatro? ¿Es diferente? ¿Por qué nos aburrimos cada vez más cuando vamos a ver una obra tradicional en la que los actores actúan caracterizados y la escenografía reproduce un ambiente natural? ¿Qué tiene que ver el teatro de narración con todo esto? ¿Ni en un año lograría responder a todas estas preguntas! Sin embargo, quisiera aclarar algo de inmediato. Siento que, de algún modo, se ha agotado un ciclo que llamaría “el extremismo del teatro de narración”. Aquel estar solo, con o sin silla, contando una larga historia o pequeñas historias conjuntas o fragmentos de recuerdos personales como en *Corpo di Stato* (1998) ya no me corresponde. Desde el punto de vista de mi teatro, que no es sino uno entre otros miles de teatros, el ciclo de la narración va desde los años noventa al 2000. Ahora, para los narradores surge el problema de resolver el cansancio de estar solo en escena que, así como ha sido una fuerza, puede ser una limitación. ¿Qué sucedería si para narrar *Kohlhaas* (1989) estuviésemos veinte actores en escena? ¿Se puede hacer o no se puede hacer más? Se puede estar, como actores/intérpretes y actores/narradores dentro de una gran historia que no se haga, en cambio, tan grande que ya no sea una historia, sino un conjunto de casuísticas unidas a un tema: la desorientación, el desarraigo, la enfermedad mental. Más bien, el reto es permanecer en una única historia fuerte y potente como eran las historias de Macbeth, de Orestes o de Nora en *Casa de Muñecas*. ¿Puedo salir y entrar en la historia, desmembrar el drama, sin que por esto los espectadores se aburran o, al contrario, haciendo que se emocionen advirtiendo el artificio que les propone continuos cambios perceptivos?

Mi reflexión parte, pues, del cansancio de estar solos en escena, pero atañe al mismo tiempo a los espectadores de quienes he sido director de eventos corales, donde la narración se entrecruzaba con concesiones dramáticas, y esto es, con diálogos entre los personajes.

Los narradores no son personajes: son personas que cuentan. A menudo, cuando un periodista me pregunta qué monólogo haré mañana por la tarde, le debo explicar que el relato no es un monólogo. Hay un monólogo cuando un personaje razona en voz alta: cosa extraña que hacen los actores, los locos por la calle o los que van con los auriculares del móvil puestos. El narrador no, cuenta algo a otro, no está elaborando pensamientos internos. Y, aunque lo hiciera, lo cuenta a los espectadores.

Para mí el teatro existe cuando se da una convocatoria. Si entro en el metro y me pongo a entretener a los paseantes, o represento en la plaza situaciones de protesta y denuncia como hacían los Agit-Prop, obreros de los años veinte y treinta, no es que no esté usando formas teatrales de comunicación, lo que falta es la convocatoria a los espectadores. Los he sorprendido. He convertido en espectadores a los paseantes. Cuando pienso en mi teatro, los espectadores son los convocados. Me gusta muchísimo el teatro de calle, lo he practicado y lo seguiré practicando, sin embargo, debo admitir que es un teatro donde la relación con el espectador es ocasional. Convocar al espectador quiere decir darle instrumentos de comprensión y compartir con él pensamientos y problemas que preceden al espectáculo. Antes de ser un actor narrador o un intérprete, soy un intelectual. Y como tal, me pregunto por qué convoco a personas para que vean lo que hago. ¿Qué tengo que decirles? ¿Por qué pienso que mi comunicación es tan necesaria e importante? En mi vida nunca he aceptado hacer de actor/intérprete por contrato. Es una elección. No me interesa que me ofrezcan el papel de Polonio para la próxima temporada, porque necesito basar mi comunicación en una idea fuerte, ético/política. No intento, con esto, que los contenidos teatrales deban tratar la actualidad política. El teatro es política cuando es consciente de que está hablando a la polis. Y la polis es la gente que he convocado. No es cuestión de números. Cuando digo polis, no

pretendo denominar al pueblo como hacen los demagogos. Pienso que, dentro de una población, aquellos que forman la polis son los que tienen conciencia de pertenecer a una comunidad, a una civilización, a un Estado. Son aquellos que en Italia dieron forma a la resistencia. Una quinta parte de los italianos. Los otros habrían continuado bajo el fascismo hasta el final de sus días.

Yo comencé a narrar para poder encontrar la polis. Entonces no pensaba que a partir de este trabajo con las palabras se iba a desarrollar, como dice Guccini, «un casi género», un fenómeno de moda. Eran dos las cosas que me corría prisa hacer. En primer lugar, quería reaccionar ante la progresiva hipervisualización de la realidad. Nadie, en los años cincuenta, cuando nací, se imaginaba que para vender un sujetador se tendría que ver un pecho aumentado cuarenta por treinta. Nadie pensaba que imaginación y libido se habrían fundado sobre la exposición visual de coches, comida, partes del cuerpo. Demasiadas cosas. Quizás, aquellos nacidos en los setenta en adelante no pueden reconocer el exceso visual que caracteriza estos años, porque no recuerdan el mundo de antes. Un mundo más esencial, casi escaso en imágenes. Los artistas trabajaban con relación a su historia. Y la mía es la historia de uno que, hasta los dieciséis años, no vio nada de lo que no pudiera extraer alguna experiencia. Al cine se iba una vez al año y, para ver la televisión, estaba el bar. Atención, mi juicio no es de valor. No estoy diciendo que era mejor aquel mundo, sino que he vivido el paso de una cultura de la experiencia a una civilización de la imagen. Y este es el motivo por el que he comenzado a contar. Si se cierran los ojos, ¿qué sucede? Y si se abren los oídos y se cierran los ojos, ¿qué sucede? Sucede que lo visual se descubre escuchando, porque no hay nada que ver. Las imágenes, entonces, son evocadas por el sonido de las palabras y del cuerpo que las transforma.

Haciendo teatro para niños, mis primeros relatos nacieron como una especie de reto puesto ante los ojos de los niños, quienes estaban inmersos ya en el universo televisivo y percibían las cosas de manera diferente a la mía. Está claro que lo que los mantenía pegados a la silla durante una hora escuchando a alguien que no les estaba haciendo ver nada era el descubrimiento de la propia capacidad de imaginación. Hay una bellísima frase de Beckett: «De cada uno parte no una huella de vida, vosotros decís, bah, y con eso, imaginación nunca muerta, pero sí, de hecho, imaginación muerta, imaginad. Islas, aguas, azul, vegetación, atención, pfff, todo fuera, una eternidad, callaos ahora» Esto es, incluso imaginar que la imaginación está muerta es un imaginar que mantiene viva la imaginación. Su teatro habla exactamente de esto: de la capacidad infinita de los seres humanos para imaginar, incluso cuando no hay nada que ver. En *Final de partida* se imagina qué hay fuera, en *Esperando a Godot* quién podría llegar, en *Días felices*, una mujer, que está hundiéndose bajo tierra, continúa imaginando todo un mundo de cosas vividas que sigue repitiéndose en su memoria.

Lo segundo que me urgía era salvar las palabras. Poco a poco la cultura del consumo se ha impuesto sobre las otras; la mercantilización ha ocupado cada sector de la vida humana, desde la tecnología a la economía y la pintura, transformada en un fenómeno exclusivamente financiero. Ya no se pinta para encontrar un público, sino para colocar un cuadro en medio de cualquier operación financiera. Ya Italo Calvino ponía sobre el tapete el problema de comprender qué les sucede a las palabras cuando el mercado es más poderoso. Decía que el mundo se volvía objetivo, perdía singularidad. Haciendo teatro, yo me preguntaba cómo salvar la singularidad de las palabras. Poco a poco he descubierto que la narración permite experimentar las cosas nombradas en el interior del relato: el árbol sale de la categoría abstracta de los árboles y se convierte en la encina de esa fábula, en el olmo de aquel relato, la particular higuera donde vive el diablo. El objetivo del narrador, en mi opinión, es salvar junto con las palabras las experiencias conectadas a ellas.

Hemos entrado en una fase de maniqueísmo semiológico. Las palabras han perdido halo. Dicen solo una cosa, ya no ensamblan una multiplicidad de sentidos. Es como si también las palabras estuviesen colocadas en grandes estantes parecidos a los de los supermercados. Se han mercantilizado. La palabra “seducción” ha perdido la antigua grandeza y se ha convertido sinónimo de violación... No es que las palabras funcionen siempre del mismo modo: todo es relativo, depende de donde están insertadas, en el contexto de determinada experiencia. Como narrador, sentía la exigencia de hacer experiencias con las palabras. Ya sea produciendo experiencias a través de las palabras o experimentando con las mismas palabras: sus sentidos, sus sonidos, las cosas que dicen. Mi investigación no solo tenía que ver con el modo de estar en escena y las historias que comunicaba al público, sino que reflejaba la modalidad de la comunicación, el uso de las palabras, su colocación y puesta en la narración, en el montaje de las imágenes. Mi bruja Giammauda respiraba como un *mantice* (fuelle), pero ningún niño sabía qué era un *mantice*, pues ya no se usa, ninguno tiene chimenea ya. Exactamente por eso, vale la pena preguntarse qué sucede en la cabeza de los niños cuando escuchan la palabra “fuelle”. Quizás no sucede nada, quizás “mant” hace pensar en *mantello*, en *mantis* religiosa. El narrador introduce palabras muertas en el gran ciclo de la experiencia, haciendo un todo con la experiencia del relato. Pero la narración actúa también sobre las palabras comunes, a las cuales el uso ha arrebatado el halo, la singularidad, la fuerza que poseían. Por eso es necesario que el narrador se enfrente a las propias responsabilidades éticas: su teatro, de hecho, tiene que ver con el lenguaje de la polis. Era esto de lo que hablaba Pasolini en el *Manifiesto para un nuevo teatro* (1968): Pasolini pensaba que el futuro del teatro podía ser un teatro de palabra, no un teatro de narración, sino de poesía y de descubrimiento de la ritualidad social. Sus consideraciones merecen ser releídas con atención. Pasolini dispara contra el teatro burgués, pero también contra el teatro del grito, el de la vanguardia. No le gusta la idea de que la crisis del teatro se resuelva eliminando la palabra. Más bien se plantea el problema de cómo usar la palabra ahora. ¿Qué hacer con las palabras en el teatro? Aquí está el problema.

Estos eran los dos motivos que me llevaron a hacer un teatro de narración: experimentar qué sucede cuando se cierran los ojos y se abren los oídos, y salvar la experiencia de las palabras. Ahora, poco a poco, nos deslizamos hacia el problema del drama. En el drama tienen cabida más actores, hay una historia, hay palabras que recitar, hay personajes a través de los cuales se tienen experiencias. Sin embargo, no puede ser una respuesta a la crisis de la narración. Si voy al teatro y veo *Casa de muñecas* de Ibsen o *Espectros* de Strindberg o Pirandello o Chejov, me encuentro las más de las veces mirando comedores, habitaciones o saloncitos, que han construido para hacerme creer que esos son los ambientes reales de los personajes. Es decir, me encuentro mirando, como en un museo etnológico, ambientes históricos repartidos entre los siglos XIX y XX: campesinos, burgueses, aristócratas. El teatro dramático es casi todo de interior, y yo siento disgusto no porque no reconozca la belleza de los personajes y la grandeza de los actores, a veces estupendos, sino porque me falta algo. En el momento en que veo este tipo de representaciones echo de menos el cine. En el cine, el movimiento de las cejas de Robert de Niro puede ocupar toda la pantalla y los personajes se mueven en una cocina verdadera o van de paseo por la verdadera Londres y la verdadera Nueva York. Tampoco los ambientes construidos son imitaciones de lo real, sino realidad concreta. Sé que la ciudad que vemos en *Gangs of New York* (2002) de Martin Scorsese la han construido dentro de los estudios, sin embargo, es maravillosa, me parece estar asistiendo realmente al nacimiento de una sociedad violenta. Lo mismo vale para la realidad digital.

Creo que el drama, en el teatro, ha funcionado hasta que han surgido medios capaces de sustituir la verosimilitud con la realidad. Su existencia histórica se ha visto reducida. Hasta el siglo XVIII no había ese tipo de dramaturgia. Es un teatro nacido con los albores de la

industrialización y de la burguesía. Los griegos, Shakespeare y Calderón acogían el mundo en el espacio del teatro, no procedían a través de representaciones ilusorias de *fragmentos de vida*. ¿Cuándo se ha transformado el espectador en un *voyeur*? ¿Quizás tiene que ver con la iluminación? Todavía en el siglo XIX, el público estaba más iluminado que los actores. Con la llegada de la luz eléctrica la cuarta pared se convirtió en real: por un lado, los personajes bajo las candilejas; por el otro, los mirones ocultos en la oscuridad.

El drama responde a la idea de representar el mundo burgués en tres actos y hacerlo aparecer con todas sus contradicciones; es lo que han hecho los grandes dramaturgos desde Ibsen hasta Pirandello. Incluso el mismo Pinter está aún dentro de esa lógica. Han hecho experimentos excepcionales. El espectador veía cosas ocultas que no tenía que conocer. El impacto de la verosimilitud tenía que ser formidable. De esa exigencia emana el método Stanislavskij, que enseña a entrar en la piel del personaje, a vivir en su época y moverse entre sus muebles, en su clima, entre sus olores. Todo un teatro ha trabajado sobre esto. Ahora creo que las experiencias de su tradición pueden ser utilizadas también en otros contextos. Los años setenta dispararon a bocajarro contra la tradición. Se pensaba que la innovación tenía que ser creada a partir de cánones estéticos completamente nuevos, nunca vistos, originales. Fue un error que hizo retroceder el proceso evolutivo del teatro italiano.

Benjamin decía que en cada época es necesario luchar para romper el conformismo que pretende sofocar a la tradición. Es decir, que la tradición está siempre en peligro y no tanto porque se la combata, sino porque es aniquilada fácilmente por el conformismo. Carmelo Bene había comprendido que era necesario trabajar con ella, masticarla, transformarla. Carmelo Bene fue uno de los primeros en comprender la importancia de cerrar los ojos. Los últimos años de su vida solo era voz. Una voz llevada al extremo que casi anulaba la figura del actor, como si ya no sirviese.

Hemos llegado así al meollo del asunto. Por un lado, que la verosimilitud de la forma drama ha sido superada por la realidad de los nuevos medios. Por otro, que la gente gusta de correr a escuchar a un actor leer. ¿Qué está sucediendo? ¿Es una reacción ante el exceso de imágenes mediáticas? Tal vez tenga que ver con el deseo de ser de nuevo el centro de una relación, de una interacción en la que él, el actor, está ahí por mí, el espectador. El público del teatro de narración se da cuenta rápidamente de que el narrador se dirige a él directamente, está ahí por él. Por el contrario, cuando se va al teatro de actores/intérpretes, se tiene la sensación de que las personas en escena solo están presentes para hablar entre ellas. Quizás es por eso por lo que el teatro de narradores tiene un atractivo particular, aunque no deje de ser un teatro solipsístico que ha renunciado al drama para reunir dentro de una única figura todos los elementos de la historia. Que un actor solo haga todo es, en mi opinión, un límite, una señal de crisis.

¿Dónde están ahora esos colectivos de actores que cuentan y se cuentan en tanto que colectivos? El Living Theatre, el Bread and Puppet, los grupos formados en torno a Barba, Grotowski, Brook y Kantors. La misma Raffaello Sanzio, Delbono o formaciones como Fanny & Alexander y I Motus continúan debatiendo el problema de cómo ocupar el espacio del teatro sin tener que reproducir con verosimilitud el mundo.

Veo nacer experimentos interesantes y, a veces, estéticamente bellísimos, pero que no constituyen un nuevo mundo dramático; están, más bien, escapando del mundo del teatro dramático, de la máquina perfecta de su lenguaje y, en su huida, llenan el espacio de sucesos sensoriales, de emociones, de imágenes llenas de eros y pathos. En Chejov, en Ibsen no hay nada que quitar y nada que añadir: son máquinas perfectas. En cuanto se las retoca un poco, pierden su alma. Imagino qué debía sentir un espectador de comienzos del XX cuando veía estas obras. Era chocante, una revolución. La narración es, quizás, la huida más grande que

los hombres de teatro han hecho de ese mundo. Ya que ya no sabemos cómo habitar el espacio del teatro, nos sentamos en una silla y volamos al país de las *Mil y una noches*: contamos historias, algo primordial. Sin embargo, al menos luchamos. Estamos intentando no dejar morir al teatro dándole un sentido que, aun así, no logramos construir plenamente. Quizás esta generación no lo haga, quizás tampoco la siguiente. Quizás se ha agotado un ciclo en la historia del ser humano, que no logrará hablarle al mundo a través de personajes que dialogan.

Quizás todas estas palabras que he dicho pertenezcan a un tiempo ya muerto o que pronto dejará de existir. Es necesario pensar en otra cosa.

¿Se puede abrir un drama dentro de una historia narrada épicamente? Yo creo que sí. El desafío es activar escénicamente un campo de fuerzas abierto en el cual texto y espectáculo no se cierran en precisos límites espacio-temporales. Se pueden prever líneas de acción que entren en el tiempo de la representación dramática y, de repente, lo rompan dirigiéndose directamente al público. Las nuevas generaciones de actores ya no están aferrados a la idea de las partes. Sin embargo, cuidado: precipitar en un instante dentro de un drama requiere un exceso de capacidad interpretativa que es mucho más difícil que interpretar varios personajes de principio a fin. El actor no tiene modo de concentrarse, de definir un recorrido interior, no tiene tiempo. Pienso que los actores de Brecht eran así: grandes intérpretes capaces de pasar velozmente de uno a otro personaje. He visto los espectáculos de la Berliner Ensemble cuando Brecht ya había muerto. Como los actores estaban siempre extrañados, no vivían nada de lo que estaba sucediendo: un aburrimiento mortal. Después Benno Besson, un alumno de Brecht, luchó para dar vida a los personajes. Aunque una vida con límite de tiempo. Los actores saben que deben entrar y salir de los personajes, comentar la acción, convertirse en espectadores de los compañeros: hacer teatro a la vista.

Un gran campo de exploración es la puesta en escena de la novela. Peter Brook ya ha representado epopeyas, sagas. Ronconi, en 1996, puso en escena *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* de Gadda. Bellísimo espectáculo. Había escaso diálogo e, incluso cuando los actores hablaban entre ellos, los espectadores se daban cuenta siempre de la literariedad de la escritura: era una elección. Es decir, Ronconi quería poner en escena el hecho de que el espectáculo provenía de una novela. Coherentemente, yo tenía la impresión de que los actores estaban leyendo fragmentos escritos, no que estaban contando. El relato, de hecho, prevé siempre la modificación oral de la escritura. Si transformas una escritura en relato, no puedes decir lo que está escrito. Entonces el dramaturgo, para evidenciar la transición, debe disociar momentos en los que hay cosas que hay que leer, que hay que decir como persona y que hay que interpretar mostrando al personajes. En estos años, Gabriele Vacis, Marco Martinelli y yo trabajamos mucho sobre estos pasajes: se toma una narración escrita, se entra dentro, se la descompone, dilata, rebaja o ensalza el tono, se introducen fragmentos, micro diálogos, frases improvisadas y comentarios. No es muy habitual que directores de mi generación se sientan más atraídos por las novelas, cuentos o fábulas que por textos dramáticos acabados.

Hace muchos años puse en escena el *Peer Gynt* (1994): el único texto celebre de Ibsen que no es un mecanismo inmodificable, una caja óptica, sino que, proveniente de una leyenda popular, está lleno de posibilidades interpretativas absolutamente abiertas. Al final de *Peer Gynt*, el protagonista coge una cebolla y la deshoja, descubriendo que, al final, dentro no hay nada. La vida está hecha de tantas máscaras, de tantas experiencias. ¿Y dónde está el centro? ¿Quién eres tú, espectador? ¿Tú, actor? ¿Quién es Gynt? En nuestro espectáculo, esa escena está colocada también al comienzo, y después se repite dos o tres veces intercambiando el tiempo dramático. Manuel Ferreira, un actor muy joven, avanzaba y

comenzaba diciendo: “cuando uno regresa de un exilio, después de estar lejos por un tiempo, ¿cómo dice 'soy yo'?”

Entonces, el actor colocaba la pregunta filosófica de Ibsen al inicio del espectáculo, que comenzaba con movimientos narrativos y extra dramáticos. Mientras Ferreira hablaba, llegaban los otros actores y, para hacerse reconocer, hacían ver un pedazo de sus cuerpos, aquí una cicatriz, allí otras marcas. Por último llegaba Peer Gynt ya viejo. Este era el ítal argentino Coco Leonardi (1934), realmente mucho más viejo que los demás actores. Desde ese momento comenzaban a sucederse en flashback algunos de los episodios de la vida de Peer Gynt.

Con esto quiero decir que un teatro que mezcle narración y drama no puede establecer un pacto perceptivo rígido, sino, desde el comienzo, debe introducir a los espectadores en un campo abierto de posibilidades en el que la dimensión temporal del actor no sea necesariamente lineal ni se enmarque en estructuras de tipo discursivo en las que una situación tenga que resolverse de inicio a fin. En suma, el tiempo lineal del drama se rompe al entrar en la dimensión temporal de la narración, que puede partir del final, no acabar, volver al comienzo. De ahí la infinidad de posibilidades de experimentación y búsqueda.

El desafío es no perder nada de la fuerza dramática del teatro, introduciéndola, sin embargo, en un contexto que no solo la desilusiona continuamente, la contradice, la despedaza, sino que también la amplifica y la exalta hasta permitir que el espectador sienta nostalgia del drama. El drama debe pasarle por delante velozmente, como una especie de visión, de otra manera ya no escapa. Puede, de hecho, suceder que el espectador se quede mentalmente aferrado a la dimensión dramática (he hecho tanto esfuerzo para entrar que ya no quiere salir) o que el continuo pasar de un nivel al otro lo aburra, lo canse. Por el contrario, ese mecanismo debe resultar necesario y apasionante. ¿Cómo? Se necesitan actores excepcionales. Y esto es, literalmente hablando, lo que constituye una excepción.

Traducción de Natalia Trujillo Rodríguez