



Marco Antonio de la Parra*

La dramaturgia como sacrificio¹

* Dramaturgo chileno.

1.

La primera pregunta que surge es por qué escribir teatro hoy en día. No sólo por qué el teatro, que es suficiente motivo para otro debate, sino, sobre todo, por qué *escribirlo*.

Hacerlo, tal vez, tenga aún algún sentido.

Pero la escritura teatral, el oficio de dramaturgo, pasa por una fase de dolorosa y necesaria crisis.

Los medios audiovisuales, la sobresaturación del espacio mental del espectador, la sensibilidad aturdida por la potencia del espectáculo y el oído vapuleado por el constante dialogar de la televisión, han convertido la opción dramática en una especie en peligro de extinción.

2.

Escribir teatro no es una escritura cualquiera.

No es tan sólo una variante de la literatura ni menos la base única del teatro.

Reside en ella la herencia del ritual religioso (perdida con el tiempo), el conjuro

mágico, así como la canción popular y la frase coloquial, en una negociación constante entre lo reconocible y lo nuevo, entre lo representable y lo irrepresentable, entre lo habitual y lo que irrumpe novedoso, lírico, sonoro.

Su lenguaje es heredero de la poesía y de la novela pero su relación es extraña y equidistante.

Se dice que la relación de la poesía con el tiempo es vertical, privilegia el instante, carga el lenguaje en síntesis mientras que la novela es horizontal, maneja los antecedentes y aprovecha el análisis.

El teatro es diagonal.

Anuda ambos cabos.

Escoge el instante en toda su fuerza para cargarlo con los antecedentes como se carga un arma y producir el estallido final de la iluminación (si es que el final y el desenlace aún son posibles), otras veces la catarsis, siempre alguna revelación que produce cierta congoja, la que produce la belleza al contemplarla en cuanto sublime, fugaz, percedera, conmovedora.

3.

Su escritura debe poseer la extraña cualidad de generar imágenes.

Imágenes en movimiento.

Debe suceder algo, debe producirse un acontecimiento, una metamorfosis, un cambio, algo no puede terminar igual a como estaba e incluso al optar por la inmovilidad se debe generar ese cambio. Un cambio que emerja como destino, como la consecuencia terrible de fuerzas enormes e imponderables que tejen el devenir humano.

El drama es el combate por ese cambio, la imposibilidad de lograrlo, el fracaso de la voluntad, la derrota del deseo, la transmutación final y definitiva que mientras más inapelable aparezca más lograda y precisa.

4.

Escribir teatro es potenciar a través de la palabra la síntesis de verbo y gesto, el lugar donde late la contradicción inicial y donde radica todo tesoro dramático.

La relación palabra-imagen (materia prima de este oficio) nos ofrece posibilidades infinitas; sin embargo, solamente algunos privilegiados saben saltar más allá de las ideas recibidas y los códigos habituales para encontrar la metáfora nueva, la que produzca un asalto a todo lo dado por sabido y derroque la imagen-palabra vieja y manoseada.

El escritor teatral se enfrenta con un lenguaje siempre marchito que debe ofrecer reluciente. Recoge de la basura el habla y

lo trastoca en poema. Una línea debe cobrar la importancia de un disparo. Ser inexcusable, llegar a su máximo peso específico. Sobreponerse a la inmensa fuerza del silencio. Justificar por sí sola su presencia.

Nada hay más terrible que las palabras naufragando a la deriva sobre el escenario. Tan horroroso como un chorro de imágenes sin ton ni son. La verborrea ha sido sustituida por la catarata visual. Ambas igualmente inútiles.

Se necesitan ascetas. Contemplativos, pensadores, espíritus sensibles a lo esencial. La escena necesita depurarse. La palabra imprescindible, la imagen única. La sensación de una relación que no merezca discutirse.

Que sea única. Y nueva. Y justa. Y terrible.

5.

Toda crisis del teatro obliga a un derrocamiento, a una cierta revolución que exige una nueva escritura que rompa los límites de ciertos acuerdos y convenciones.

Volver a rayar la cancha, volver a determinar nuevas zonas sagradas que serán transgredidas en el futuro por nuevas generaciones que necesitarán pisar un cadáver estético.

Sobre los restos de la dramaturgia han picoteado todos los buitres. La creación colectiva, los directores de escena, los grandes musicales, la cultura del espectáculo, el productor de moda, el teatro panfletario, la omnipotencia de los que proclaman que todo es escenificable, el ruido, la fiesta, la barahúnda del siglo.

Queda en sus huesos.

Evidente. Ínfima, específica.

Hay, por lo tanto, que escribir en los huesos.

Como siempre se debe escribir.

Hasta las últimas consecuencias.

6.

La gran escritura teatral soporta, y ha soportado siempre, en sí misma muchas relaciones con la imagen. Son palabras mágicas que tienen o descubren una relación espiritual secreta, aluden a algún arquetipo inconsciente, consiguen rozar una fibra elemental de la condición humana, dan nuevas palabras –y nuevas imágenes– a los viejos dolores que ya han perdido las palabras.

Alivian con su pronunciación en el escenario.

Sacuden al espectador y lo curan de su contradicción.

La palabra calma la muerte. Es el relicario de los sueños. Los contiene y los protege.

Del cuidado del dramaturgo depende que no los mate.

Delicado como la mano del espadachín. Como se sujeta un ave. Ni apretar el verbo hasta secarlo ni dejarlo escapar sin freno.

Ancla, timón del pensamiento. Vela que convierta el viento en fuerza. Orden de la imagen.

Su equilibrio robustece.

Su endurecimiento perturba y ciega. Siega.

7.

El teatro, como la psicoterapia, es experiencia vital estandarizada.

Como el rito.

Como la magia.

Son experiencias de cambio.

Son momentos organizados de vida en que se enfrenta lo vital y lo mortal de cada uno.

Se muere cada vez que se ve teatro.

Se renace cada vez que se ve teatro

Digo ver, no solamente oír.

Palabras que se ven, se dicen para ser vistas.

El cambio es muerte, mantención y renuncia.

Se sufre una transformación, se corre riesgo.

Si no, no es teatro.

No pertenece al mundo del arte la experiencia inocua.

Nada hay más peligroso que exponerse al arte.

Al teatro, sobre todo.

Y esto vale tanto para el artista como para el público.

8.

El teatro, como la terapia o la misa, es la palabra justa en el momento justo.

Es la forma y el contenido sólidamente ligados.

En equilibrio perfecto y movimiento perpetuo.

Decir algo y decirlo de cierta manera exige un rito, una repetición, una zona de irrealidad que asalte la llamada realidad y la invada, la estimule y la perturbe.

El teatro exige riesgo.

Del actor —que es el autor, que es el director, todos médiums— tanto como del espectador —último intérprete—.

Una obra teatral exige que se corra cierto peligro.

Que se abandonen muchos supuestos o, por lo menos, se les exponga a ser puestos en tela de juicio. Y acepten ser condenados a muerte.

9.

El teatro contemporáneo solamente puede ser eso, contemporáneo.

Se le exige hacerse cargo de su época, lo que significa hacerse cargo del hombre de siempre a través de los signos de su época.

Requiere tolerar varias lecturas como requiere, antes que nada, ser entendido.

Pero también exige no caer en la trampa de la sintonía fácil y la seducción del público, capaz de convenir en éxito lo más espúreo y declarar revelador lo que es menos que un espejo.

10.

El teatro enseña.

No sólo muestra (o denuncia o informa), sino que obliga a conocer más que reconocer —aunque estas dos palabras terminen, al finalísimo minuto de la verdad, siendo la misma—.

Pone ojos donde hay ceguera, coloca piel donde hay una herida, abre una brecha donde habla un muro, actúa como sangría más que como emplasto, contiene el dolor que no tenía cura, otorga garganta abierta a los mudos.

Es milagroso, puede llegar a hacernos oír aquello para lo cual éramos sordos.

11.

Por eso.

El teatro solamente puede ser posible si se entiende como milagro, como Epifanía, por lo tanto, como sacrificio.

No se puede escribir teatro si no se tolera la mutilación y la derrota.

No se puede llegar ante el papel si no nos hemos destrozado el cerebro para desalojar de él cuanto había de consignas y normativas.

Para todas las artes recomiendo la invalidez parcial.

La libertad es nefasta para el arte cuando es absoluta.

Es el objetivo final de la creación.

Lograda aplasta el deseo.

Por eso acuden a su llamado los perturbados de siempre, los inútiles, los transgresores congénitos, los que viven en la marginalidad de la experiencia humana, aquellos a los que la vida corriente no calma sus dolores, esos espíritus infames que nunca se quedan callados, siempre inquietos, mal hechos para la vida, cojos de alma, leprosos, condenados a morir bajo el SIDA, la droga, los somníferos o el aturdimiento laboral y las buenas costumbres.

A través de sus corazones heridos se puede ver el desgarramiento de su tiempo.

En esa visión que es revisión, en esa mirada interna donde se ven borrosos los monstruos de la época, está la creación.

No en la mera originalidad ni en la habilidad para urdir historias y aplicar técnicas preestablecidas.

Sino en la capacidad de sacrificio.

La capacidad de no sobrevivir a la experiencia de escribir.

Sólo se puede morir en el acto creativo.

Eso es la primera condición.

Es la única prueba del genio: no sobrevivir a la propia obra.

Como la gran pasión.

O mata o causa tal dolor que hace arrepentirse. Y no se olvida. Y no se puede repetir. Y, sin embargo, se reincide.

12.

La dramaturgia contemporánea exige más sacrificio que nunca.

Enfrenta una crisis crónica nunca resuelta y arrastra instrumentos herrumbrosos y herramientas melladas para resolver problemas totalmente nuevos.

La sensación de callejón sin salida crea una atmósfera de casa encantada.

En cualquier momento saltará sobre nosotros una nueva visión del mundo.

Se está gestando una nueva sensibilidad.

Otro sentido de la palabra.

Otro sentido de la imagen.

Ambas, con la cola entre las piernas, derrotadas por el sin sentido que inunda todo intento estético.

Recuperando (o intentando recuperar, por lo menos) la añorada sensación de estar en presencia de lo sagrado.

El tabú. Aquello que no se puede profanar.

Aquello frente a lo cual dejo de ser yo y me transformo en otro. Algo que nos redima de una vez por todas.

Que nos frene en la Caída. Que nos salve.

13.

Debo decir que llegué a la dramaturgia sin escuela alguna.

Llamado por el brillo del espectáculo, atraído por el retintín de la farándula.

Descubrí muy pronto que hablar en un escenario era ser investido de cierto poder sacerdotal.

Una atmósfera mágica que otorgaba poder al verbo, casi alquímico de transmutar la imagen trivial en oro puro, en recuerdo privilegiado, en cargar de significados lo más mínimo.

Descubrí que la luz era un lenguaje completo, que el cuerpo en movimiento era el más complejo abecedario, que el silencio incluso estaba lleno de sentido.

Las frases debían ser música, la poesía debía ser justa hasta el ruido y el caos generaban una nueva armonía, otro orden multiplicado en otros más en una suerte de entropía positiva, de agitación espiritual que abre el espacio mental.

Descubrí el público como contundente miembro de la aventura teatral.

Su postura y su impostura.

Su disposición y su negativa.

Su aporte y su resistencia.

Sus ojos y oídos y, también, alguna vez su boca, sus pies, sus manos.

Pero lo más importante era su mente abierta al espectáculo.

Venían a ser engañados, quiero decir a ilusionar, imaginar, salirse de la realidad para entrar a ella.

Al cruzar la sala (igual es el museo o el cine o el concierto) quieren exponerse a un cambio.

Vienen a perder una batalla.

14.

Mucho arte supuestamente actual se equivoca y se queda en lo meramente conciliatorio con el público.

Otro, supuestamente rebelde, lo agrade y lo desconcierta desconociendo que el equilibrio es la única comunicación posible.

El equilibrio de la seducción: atraer sin satisfacer plenamente.

Odiar al espectador con discreción, despertar su curiosidad, estimular su interés, satisfacer su necesidad de ser confundido y fascinado como lo hacen los trampan- tojos, como lo hace el gran arte cuando imita tan perfectamente la realidad que la denuncia como falsa y obliga a un trabajo prolijo de búsqueda de la verdad.

El mercado, que sólo entiende al especta- dor como dinero en la taquilla, ha vulga- rizado la experiencia estética al confun- dir en todos los géneros la obra de arte como producto y el placer primario como último y único fin del conocimiento.

Extinguen, sin darse cuenta, el deseo.

Sí, hay placer en ciertos éxitos pero un placer rudimentario. Lo buscamos lo ne- cesitamos. También debe estar ahí.

Pero el vacío es otro.

El gran placer es el de la pasión auténti- ca que sucumbe a la entrega total y el sa- crificio.

Es minoritario (pues requiere entrena- miento y disposición) y lo minoritario no le interesa al mercado.

Se produce con cuenta gotas y con tal in- tensidad que arruina la relación costo-be- neficio.

La inversión necesaria a veces es enorme para conseguir instantes de revelación,

algunos espectadores que den en el cla- vo, una marejada breve de belleza.

Más encima, la relación éxito-calidad la mayor parte de las veces dista mucho de ser directamente proporcional.

El mercado (y la publicidad y cierta prensa que no es más que publicidad) ha conseguido crear una seria confusión al respecto.

Lo que es casualidad, producto de la can- tidad de lecturas que puede ofrecer un texto teatral (sí, un texto) o un espectácu- lo (lo espectacular suele ocultar lo tex- tual y dejar muy poca huella), se convier- te en una supuesta regla que falla muchas veces conduciendo a la desilusión al pú- blico y a la sensación de haber sido esta- fados.

El espectador (aunque no lo crean) no quiere entretenerse.

Ni quiere saber lo que ya sabía.

Cree que es eso lo que quiere.

Pero es otra cosa lo que necesita. Otro es su verdadero deseo. Y eso no lo detecta el *marketing*.

Lo detectan las almas sonámbulas que nadan contra corriente, los que ponen las vísceras bajo la guillotina en cada inten- to estético, los que se arriesgan al repu- dio inicial.

15.

El problema del teatro es que ocurre en su tiempo y su lugar y requiere entonces que el espectador entre a la sala.

Ya lo dijimos, hay que entretenerlo, de lo contrario huirá insultado. O por mero instinto de supervivencia no volverá a una sala de teatro. Esto incluye la supervivencia psíquica. La fealdad también es contagiosa.

Pero debemos recordar que una parte suya ha escogido el teatro porque quiere otro nivel de experiencia.

Algo que no dé ni la televisión ni el cine ni la pintura ni la poesía ni el rocanrol ni la música docta.

Algo mayor que el equipo de intérpretes debe ser capaz de ofrecer.

Hablo de equipo de intérpretes.

El último es el espectador. El primero el dramaturgo.

Si se detiene a cualquiera de ellos en la mitad del proceso, ninguno será capaz de articular la frase completa.

Son parte de un alfabeto, de una comunicación que sólo es posible en cuanto grupo; todos ellos entrenan sus instrumentos, el dramaturgo su manejo de la imagi-

nación y el lenguaje, el director el espacio, la luz, el movimiento, la armonía de sombras y sonidos, el actor su cuerpo, su voz, su presencia, el espectador su cerebro, su alma (siempre abandonados al garrote entre el basural de estímulos que corroee la sociedad contemporánea).

El dramaturgo es el primero que será responsable de realizar un verdadero sacrificio.

Es el primero en enfrentarse con la nada y el silencio con el lienzo en blanco y la página desierta.

El que no tiene mapa (por eso se escribe más tranquilo cuando se hace por encargo) ni sabe dónde quiere ir.

El que pretende entregar las primeras señales al director.

16.

Hay, por supuesto, directores que niegan la dramaturgia. O la ven como una función secundaria. La del montajista en el cine o del dialoguista en la televisión.

Suelen ser tan dramaturgos como el dramaturgo mismo.

Sucede sobre todo con aquellos que han derrocado la palabra.

Algo de razón tienen.

La palabra es un mero accidente, un instrumento.

Si el instrumento derrota al instrumentista eso solamente denota falta de talento o, por lo menos, falta de oficio y entrenamiento.

No es posible un escritor que no lea, un dramaturgo que no escuche canciones, no lea poemas, no escarbe entre novelas, no estudie la respiración del hablante.

Sin embargo, los hay.

Creen que escribir diálogos es escribir teatro.

Se entiende pues la rabia de los directores.

Aparte, también los dramaturgos solemos ser un poco directores. Incluso demasiado.

Deberíamos entender mejor el espacio y el trabajo de la imagen. Pintar alguna vez, esculpir, decorar una habitación, sacar fotografías.

Un poco actores. También.

Deberíamos saber bailar, colocar el cuerpo, saber lo que dice una mano al agitarse, al quedarse quieta, al apuntar con este u otro dedo.

Médiums totales.

Pero el don real es el de la composición.

Incluso sin la palabra la dramaturgia existe.

La belleza resulta de componer con las palabras.

17.

Parece que hay una cinta sin fin entre el dramaturgo y el espectador.

En una punta todo es material de inspiración puesto sobre todo en el lenguaje.

En el otro todo es experiencia.

Tanto el director como el actor van ganando en experiencia y perdiendo en intuición.

El más visionario y, por lo tanto, menos concreto es el dramaturgo.

El más concreto en su vivencia sería un miembro cualquiera del público, sobre todo si no es un crítico (piedad con ellos, no conocen de la experiencia teatral más que el título, viven en un tremendo sacrificio).

Esa relación entre intuición y experiencia es la que crece con el mayor sacrificio de cada uno.

18.

El dramaturgo debe sufrir, por ende, el mayor y más abstracto sacrificio.

Abandonar su posición religiosa, su postura moral, su militancia política (¿alguien milita todavía?), su identidad, su sexo, su estatura, su edad, ubicando una voz esencial que es muchas voces, despertando un olfato primario que descubra una situación (un espacio, unos seres) que ya en el silencio produzcan la captura de la atención de su mente.

El dramaturgo es ahí también espectador.

Parte su mente en dos.

Una parte flota, la otra contempla inocente simulando no saber nada de lo sucedido.

Este es su primer sacrificio.

La continua extrañeza. El alerta permanente.

La vida como zona de pruebas.

Aprender a sentir el drama, experiencia que no es ni visual ni textual. Es absoluta y esencialmente dramática.

Sentir ese elemento que debe tener el teatro que es el magnetismo, la succión, el interés cruel que provoca la muerte o el sexo.

Mirar con horror no poder dejar de mirar.

Esa curiosidad angustiada que nos otorgan los sueños.

Confesémoslo: nadie se aburre nunca en los sueños.

El dramaturgo transforma la experiencia de vigilia en duermevela. Se mueve por todo el circuito voyerismo – exhibicionismo. Ve, se deja ver. Se exhibe, se espía. Oficia, se arrodilla.

En palabras transforma su experiencia.

Compone. No informa ni predica. Pinta.

Sus personajes no hablan, transmiten.

Sacrifica su experiencia cotidiana olfateando la situación límite que respira bajo la superficie aparente de las cosas.

Tiene que ver debajo del agua.

No, no ve. Siente.

Se ríe donde nadie ve nada de qué reírse. Sufre donde todo parece calmo. Detecta lo precario y lo revela.

Se entretiene viendo las ondas provocadas por la caída de un cuerpo sobre la que era la equilibrada superficie de un lago.

Su oficio es prever catástrofes. Simularlas.

Huracanes, terremotos. El caos, los desencadenantes.

El dramático paso de lo estable a lo inestable en el corazón humano.

Sacrifica su paz inicial sucumbiendo al oleaje secreto de la vida.

19.

El segundo sacrificio se presenta a la hora de darle forma a la intuición.

Convertir lo olfateado en texto.

Se debe abandonar la seguridad de las convenciones.

Deshacerse de las muletas del lenguaje. Aprender a hablar de nuevo. Descontaminar el viciado aire de la comunicación humana llena de basura, *kitsch* guiños, tics y *gags*.

Con las convenciones no hay términos medios.

O se usan irónicamente. Citándolas, intertextual hasta la muerte, recurriendo a su parodia, a la nostalgia, denunciando la imposibilidad de escribir hoy una línea clásica o modernista o comercial o popular o panfletaria. Anunciando la emoción como evento imposible y la ingenuidad como la inocencia perdida (su arma es la resonancia continua de todo lenguaje que

es siempre referencia, su riesgo el escepticismo declarado).

O se construye un idioma nuevo desde el vacío absoluto.

El grado cero de la escritura teatral.

Su primer material es el silencio.

Exige olvidarlo todo para recordarlo todo sin compromiso alguno.

Es lo más parecido a una guerra santa.

La salvación de la palabra y de la expresión humana.

Exige considerar la historia del arte como una estantería llena de juguetes. Y la academia como un catálogo de opciones. La norma como una discreta referencia. Una ley por transgredir.

Es el deslinde feliz con lo perverso del acto creativo.

Hacer otra realidad con lo usual y corriente.

Que si no se escoge ese camino las convenciones juegan con el dramaturgo. Y lo que hay que hacer es jugar con las convenciones.

Así, el texto debe, al final, resultar incómodo. Como la comida de un país extraño o el rito de una religión desconocida.

Pero con un guía a nuestro lado que nos interpreta esa otra mirada.

Debe crear una tensión con la experiencia que permita entrar en una nueva sensibilidad.

Por lo tanto, sólo es posible o el vacío o el saqueo.

O monjes o libertinos.

Hay grandes dramaturgos en ambos bandos.

Cuando permanecemos en el medio sólo hacemos el simulacro de escribir teatro.

Y si no lo sabemos, si el simulacro no es nuestro corcel, es el simulacro quien nos cabalga.

Somos borregos dramaturgicos.

Es como si fuese teatro. Y puede, incluso, tener éxito y dar dinero esta variante. Hay borregos muy exitosos.

Y los directores se molestan.

Y algunos actores se sienten tan cómodos.

Y nadie se da cuenta que si el teatro no incomoda (gratamente en ocasiones no desdeñemos el masoquismo del público) no está pasando nada.

Y la vida es muy breve como para que no pase nada.

Sólo debemos escribir aquello que nos cambie la vida.

Ética de ascetas.

Ética también de libertinos.

Pero renunciamos una y otra vez. Nos falta coraje. Nos acobardamos. Nos aterra saltar al vacío.

20.

El tercer sacrificio es abandonarse al interior de la obra.

Perder el conocimiento.

La frase es literal.

Hay que olvidar todo lo conocido.

Ver la obra desde dentro y desde fuera.

En este tramo el equipo actoral nos ayuda.

La prueba infalible del tedio. Leer la obra, hacerla leer, moverla, hacerla mover. Imaginarla en grupo.

Sentir el mismo interés inicial e, incluso, más. O percatarse de sus grietas y de nuestros enamoramientos particulares. O de nuestras convenciones secretas.

La obra se va transformando con el trabajo en una cajita de sorpresas. Llena de pliegues, cajones, botellas que ocultan muchas obras.

Pensemos: ¿cuántas obras se pueden escribir a partir de *HAMLET*?

Nadie ha escrito **Ofelia**. Ni **Polonio**. Ni **Laertes**.

Las grandes obras están llenas de protagonistas posibles.

El dramaturgo sacrifica muchos puntos de vista escogiendo uno. El encuadre deja siempre mucho fuera. El espectador quiere saber. No cesa de imaginar lo que no ve.

Es la estrategia de la seducción. La ley de lo obscuro. Lo que está fuera de escena, carga la escena. Atrae ver lo que no se ve. La penumbra fija más la mirada que un cenital. Nos distrae el movimiento en la periferia. La insinuación captura. Lo directo extingue la intención.

Un solo punto de vista. Escogiendo sus cegueras y alucinaciones. Extraviándose con el protagonista elegido (si es que aún es posible hablar de un solo protagonista).

Todo el resto es treta.

El argumento, la historia, la definición de los caracteres, la intriga, la situación, las referencias a la actualidad, los chistes.

Todo es treta, truco, artimaña.

El teatro está antes. Está en la primera línea.

Aquella donde debe leerse toda la obra.

Donde debe radicar la tensión, el arranque inicial.

Esa tensión que obliga a abrir los ojos y destapar los oídos.

Esa emoción que, incluso, nos despierta a pesar de encontrarnos exhaustos.

Y que huele a profunda belleza.

Ni visual ni textual. Confesémoslo.

21.

El tercer sacrificio es abandonar la obra a los siguientes intérpretes.

Perderla en manos del director de escena.

Su rol hipertrofiado por la época ha cambiado todas las leyes.

Ha provocado muchas iras, es cierto (sobre todo de dramaturgos), pero, también, ha otorgado muchas libertades.

La mano-boca está más libre para hablar-escribir.

Las acotaciones cambian de sentido.

Nos podemos sacudir de encima todas las convenciones del espectáculo.

La sala, la función completa, el número de personajes.

El director actual necesita más bien un mensaje del más allá que un texto. Necesita un alma más desamparada que la suya a la cual investir de sus imágenes. Necesita una provocación de sus sueños antes que una instrucción detallada.

Me pregunto si se seguirá escribiendo teatro como se ha solido hacer en el último tiempo.

De pronto la voz es un poema. Una atmósfera. Una imagen flotando vagabunda.

Lo importante es que no se puede dejar de mirar, de querer oírla. De querer saber más de ella.

Obligados a pedir silencio, el oráculo nos habla.

Queremos leer nuestro futuro en la escena. Queremos oír el mensaje de los dioses. Queremos asistir a un milagro.

¿Qué otra cosa es el teatro?

Queremos ofrecer un sacrificio.

El espíritu del escritor de teatro debe quedar sobre el altar.

El director oficia la ceremonia.

La guerra florida.

Toda la compañía debe morir en cierto modo.

El teatro quedará lleno de cadáveres. De pieles viejas. De demonios exorcizados.

Será un campo de batalla.

O no será.

22.

Me pregunto, llegando casi al final, por el teatro del futuro. ¿Existe tal cosa?

El teatro es presente puro.

El resto son las visiones de poseídos que siempre contiene una obra de arte. Leer el futuro es leer lo que la conciencia vigil no se atreve a reconocer de su propio presente.

El teatro es el sueño interpretado.

La razón hablando a través de la sin razón.

Siempre ha sido así, todo el arte se hace en estado de trance. Hasta los retratos oficiales que muestran el otro lado de la luna.