

El robo del siglo

1.

Hace unas semanas, unos ladrones robaron un banco. Fue en Acassusso, un elegante barrio al norte de Buenos Aires. La espectacularidad del robo, y la insistente cobertura que los medios hicieron de él, mantuvieron a los argentinos en absoluto estado de asombro.

No se disparó una sola bala.

Y fue el robo del siglo.

O al menos, eso dicen. Yo me he enterado sólo parcialmente del suceso. Es que, igual que todos, vivo en un medio tan saturado de información, que la propia facilidad de la información (por no hablar de su uso "empresarial") hace que procure sistemáticamente rehuir de la lectura de diarios y noticieros televisivos. Pido perdón a todos por mi falta de civismo. Así que sólo puedo ofrecerles una reseña incompleta del asunto.

Parece que los ladrones habían pasado las semanas –o meses- previos cavando unos túneles por debajo del banco. Durante el atraco, cerraron todos los accesos al banco y mientras fingían negociar con la policía la liberación gradual de rehenes, lo que estaban haciendo era ganar tiempo para vaciar las cajas de seguridad, pasar todo el dinero y joyas a unas bolsas (¡sí, es increíble, pero todavía hay joyas y todavía hay gente que las roba!), y –en sucesivos viajes por estos túneles- fueron trasladando el botín hasta un punto más apartado, sobre el Río de la Plata, donde aparentemente cargaron todo lo robado en un bote. La policía encontró el banco vacío, horas después.

No sé si he escuchado bien los comentarios, pero parece que trataron muy gentilmente a los rehenes, festejaron incluso el cumpleaños de una empleada, y tuvieron la deferencia de dejar una nota dentro de la bóveda saqueada. La nota estaba escrita en verso. Al parecer, este detalle fue una imitación de otro conocido robo ocurrido en Francia. No sé tampoco qué decía la nota a los inspectores de la policía, pero un amigo que la escuchó en televisión creía recordar algo así como que quien roba a un rico no merece ningún castigo, y de alguna manera la rima de la nota explicaba que se trataba sólo de joyas, y no de amores. Claro, en ese banco tenían sus ahorros y valores algunas familias muy acomodadas. Que no tiene ninguna gracia robar un banco donde sólo están los sueldos de los jubilados de los barrios marginales.

Recordemos que estamos hablando de la Argentina, donde en diciembre de 2001 los bancos extranjeros y locales "expropiaron" los ahorros de la gente, con el aval del entonces gobierno nacional, dando lugar a una de las crisis más agudas y absurdas del neoliberalismo globalizado.

Tal vez sea por esto que la noticia corrió como reguero de pólvora. Y tal vez por esto mismo, en esta ocasión, donde un grupo de enmascarados anónimos burlaba al mismo sistema bancario (que es mala palabra en Argentina), la noticia desató entre la gente una ola de rara *felicidad*.

En esta situación (y considerando que yo, como dramaturgo, tiendo a ver estos acontecimientos pseudorreales como puestas en escena), todos los elementos narrativos se ordenan de tal forma que logran la *felicidad* del espectador. No importa mucho el peligro real que hayan sufrido los rehenes, ni las desesperadas horas vividas por sus familias, ni las pérdidas materiales involucradas en el robo: todos esos son elementos que esta escenificación *anula*, porque pone en primer plano otros elementos más fantásticos, más extraordinarios, y más dignos de atención. En esta suerte de anulación de ciertos aspectos del acontecimiento, en favor de otros, en este recorte, en esta manipulación tendenciosa e inevitable, surge la *felicidad*.

Vamos a ver: la policía (y aclaremos por las dudas que somos argentinos y que por lo tanto la policía no nos gusta nada) juega aquí, en esta versión, un papel perfectamente estúpido. En los días que siguieron al robo se podían escuchar las desesperadas declaraciones de los detectives, explicando que en estos casos de "robos perfectos" la banda normalmente o bien se sale con la suya, o bien cae por diferencias dentro de ella, y que casi siempre esas diferencias tienen que ver con alguna mujer, celos, delaciones pasionales, etc. La opinión pública no hacía más que aumentar su estado de inconfesable felicidad al escuchar semejantes sandeces, mientras el ciudadano medio se identificaba alegremente –como en el teatro de representación heroica- con estos Robin Hoods elegantes, gentiles, inteligentes, diestros excavadores de túneles y –ahora- millonarios.

Pero la felicidad, o sus conatos de aparición, duran poco, como todo el mundo sabe. Jamás me van a creer esto. Pero la policía tenía razón. Una mujer –que no sé de qué manera estuvo involucrada- entregó a los caballeros y desbarató el perfecto plan. Luego el caso derivó en aristas aun más misteriosas: el principal sospechoso, un uruguayo que estaba prófugo, se tomó un avión de regreso a la Argentina y fue lógicamente detenido en el aeropuerto. ¿Para qué volvió? ¿Para demostrar así su inocencia? En ese punto, dejé de interesarme por seguir la novela de esta noticia. Porque pasa a ser una de esas cosas que –si uno tiene ganas de enterarse- puede preguntar al panadero del barrio. Es decir, la noticia, por más descabellada que parezca, ya ha empezado a formar parte del *sentido común*.

Fuere como fuere, con ello se acabó la alegría. Los caballeros de galera y guante fugándose en bote pasan a ser ladrones comunes, armados y uruguayos con antecedentes. La ingenua policía románticamente burlada con una carta en verso pasa a ser el antipático agente de control de las leyes y guardianes sempiternos de la propiedad de la burguesía. El aburrimiento se apodera de los espectadores. Sólo nos queda esperar una nueva noticia.

2.

La realidad no genera realidad; genera "versiones".

Un mismo acontecimiento (como el que he relatado, con sus incompletitudes y omisiones) puede generar distintos mundos narrativos, morales, simbólicos, en constante rotación y fricción.

En el control de esta fricción -en la forma en la que el dramaturgo decide ordenar el mundo y sus símbolos- hay una enorme *felicidad*.

No escribimos teatro para opinar sobre el mundo, sino para forzarlo a ser más intenso, más extraordinario de lo que es. La contemplación de ese extraordinario es generadora de felicidad.

La felicidad de la expectación en las ficciones no consiste en la simple adhesión del espectador a un "tema feliz" que se pone en escena. No produce más felicidad una comedia, sólo por ser más divertida. La contemplación de la ficción produce una *otra* felicidad, que es la de la certeza de que esos acontecimientos ficcionales -a diferencia de los de la vida- tienen *sentido*. Alguien los ha ordenado, según un criterio, un criterio cualquiera. Alguien –un autor- ha asumido esa responsabilidad. Y nuestra tarea como espectadores es simplemente dejarnos llevar por la contemplación de ese laberinto, de ese complejo de sensaciones e ideas.

Todo acto de *mirar* comienza por decidir *qué parte del universo visual no debe ser mirado*. Mirar es, sobre todo, anular ciertos aspectos de lo existente, ciertos aspectos que –en la vida real- nos matarían de aburrimiento. De allí que la contemplación de lo

extraordinario, de lo que va más allá del sentido común, produzca una sutil felicidad, aunque asistamos a la tragedia de Edipo o al drama existencial del pobre Hamlet. No son muchas las ocasiones que la realidad nos deja para ese tipo de contemplación. Ya ven: el robo de Acassusso prometía ficción, alegría, insensatez. Y terminó siendo otra cosa, o lo que es mucho peor –al menos en mi perezosa percepción de los hechos– diluyéndose entrópicamente en una nada tibia y desordenada.

3.

Tengo una natural tendencia a desconfiar de ciertas palabras. En general, desconfío de todas. Pero sobre todo de ciertos sustantivos abstractos que designan absolutos, o al menos, experiencias ideales de las que todos tenemos pocos ejemplos empíricos. Es lo mismo que pasa con ciertos colores: ¿por qué veo celeste cuando mi mujer ve turquesa, o gris cuando ella ve verde? De igual manera, siento que todos somos un poco daltónicos ante ciertos términos absolutos, y palabras como "amor", "felicidad", "estupidez", son sólo aproximaciones a algunas cosas que nos pasan en realidad, y que a falta de un término mejor, con más detalles intermedios, confundimos con el ideal absoluto. Es el mismo ejemplo de la palabra "dios", que evidentemente es sólo un término aproximativo y –claro está– algo que sólo existe como elemento operativo en el lenguaje (no es casual que el nombre de dios genere tantos problemas lingüísticos, al menos en las tres religiones más extendidas de la tierra).

Así, llamamos "amor" a toda experiencia más o menos parecida al amor (incluso a experiencias que nada tienen que ver con el amor pero que parecen venir en ese envase), o perseguimos la "felicidad" en vez de pensar si tal cosa existe en ejemplos concretos. Nos manejamos entre grises, ya que así es el mundo, pero ponemos a las cosas nombres pomposos, tales como "blanco" y "negro".

Creamos un mundo "en" las palabras, y luego tratamos de que el mundo en el que vivimos responda a ese modelo.

Pero este mundo no lo creamos solos: somos socios involuntarios de toda nuestra comunidad lingüística, y ya sea a favor o en contra de sus reglas y excepciones, vivimos con ellos *en* el lenguaje.

Para quienes no hablamos el alemán como lengua materna es muy desconcertante, en principio, que las palabras "suerte" y "felicidad" sean la misma palabra, y que un alemán sólo pueda entender que hablamos de cosas distintas si se le muestran ambos sentidos en otra lengua ("joy" y "luck") o si se le cambia de verbos: "Glück haben" o "glücklich sein".¹

¿Por qué me detengo en cuestiones tan estafalarias? Simplemente para tratar de explicar por qué el teatro es para mí una herramienta de descomposición de esas gramáticas blanquinegras, a favor de los grises; de ejemplificar con situaciones, con emociones, con devenir, lo que las palabras y los discursos comunicacionales ya han terminado por anular, por encerrar en experiencias racionales, tan absolutas como ineficaces, tan comunicables como inocuas. El filósofo Eduardo del Estal manifiesta: "El lenguaje lleva a un olvido del cuerpo". Toda la experiencia del dolor no entra en la palabra "dolor"; el cuerpo lo sabe, pero la razón prefiere ignorarlo y seguir operando con palabras. Y si deseo comunicar mi experiencia del dolor me valgo con una palabra

¹ No juzgo al alemán. Cada idioma está lleno de estas anomalías. En castellano, sin ir más lejos, una misma palabra: "fortuna", significa "buena suerte" pero también "enorme cantidad de dinero". Como si ambos conceptos estuvieran íntimamente ligadas en alguna parte que no es necesariamente el mundo real.

de valor absoluto: comunico mi dolor –en efecto-, pero mi interlocutor jamás tendrá idea de lo que hablo. Y no se habrá dado cuenta de que en realidad no me entiende. Salvo que logremos “ponerlo en escena”, en vez de “ponerlo en palabra”. El teatro intenta recuperar esa gramática del cuerpo que no cabe dentro de las palabras. Me gusta el teatro cuando es lo que queda “afuera” de las palabras. Se vale de ellas, incluso, pero las palabras en el teatro sólo suelen significar su afuera, a fuerza de designificar su adentro, a fuerza de desvincular lo que venía dado incondicionalmente en el sentido común, a fuerza de desatar por fin significante de significado. En el teatro, si la tal escena existiera, los ladrones del banco de Acassusso tienen la bendita capacidad de ocupar todos los *matices* y coloraturas intermedias que las palabras “ladrones”, “justicieros” o “criminales” les niegan. Y en esta forma de observación del mundo creo que hay una intangible, elemental felicidad. Esta felicidad, como ya he dicho, no depende del divertimento que garantice el tema tratado, sino de la forma en la que en el teatro remitimos a un mundo invisible, normalmente distorsionado por nuestro uso de las palabras.

4.

La realidad suele ser arbitraria y esta arbitrariedad nos hierde. Los ladrones no esperaban (como la policía) que una mujer celosa desbaratara un plan genial, probablemente elaborado en cada uno de sus infinitos detalles.

La arbitrariedad de la vida, su falta de sensatez, es fascinante para el observador periférico (el televidente que observa un tsunami lejano, o el espectador de una catástrofe ferroviaria, por ejemplo, que pasa a su lado cómodamente instalado en su automóvil, y busca desesperadamente “ver” a los muertos descuartizados, llevarse improntas de la manifestación abrupta de la catástrofe en el *otro*). Sin embargo, hay una zona en la que esta arbitrariedad reclama justicia. O mejor dicho, dulce venganza. ¿Dónde se puede operar sobre la capacidad de arbitrariedad que tiene la realidad? ¿Dónde podemos cobrar revancha de la enorme dispersión del sentido a la que nos somete la vida?

En las ficciones. Está claro.

Nuestro deseo automático de estabilización de las cosas es el que hace que vivamos con felicidad la experiencia del teatro. Es una liberación. De la misma manera que siendo animales de razón nos vemos fascinados por la catástrofe. En la catástrofe el encadenamiento de acontecimientos no ocurre según el principio causa-efecto; más bien los efectos parecen preceder a sus causas. De allí que todo procedimiento teatral (mucho más específicamente en el teatro que en cualquiera de las otras artes, ya que el teatro lo hace a la vista de todos y sin ilusión de ningún tipo) surge de una tácita perversión del tiempo y los principios organizativos de la Historia.

Repito: la alegría que surge del teatro no es –como se creyó en ocasiones- la felicidad agridulce de la nostalgia (un mundo perdido que es reconstituido por la escena, como un muerto revivido para alegría de sus familiares y deudos), sino más bien la felicidad perversa y traviesa de intervenir lo real. Porque la realidad en general tiende a reírse de nosotros, de nuestra capacidad para aprehenderla en fórmulas y algoritmos estables de repetición más o menos programada. En el teatro realizamos las operaciones necesarias para reír ante ella. Impredecibilidad, catástrofe, desolemnización del acontecer, son todos elementos que hacen que el teatro pueda, con velocidad y sin ánimos de elaborar discursos dictatoriales, atravesar la realidad con una felicidad asombrosa. Todos lo hemos experimentado alguna vez: por más amargo que sea el tema tratado, el hecho de

teatralizarlo es un hecho feliz; algo del poder tradicionalmente otorgado a los dioses es robado, como el fuego de Prometeo, y puesto en nuestras resbalosas manos.

Mientras redacto esta desordenadas reflexiones, escribo una pieza sobre el robo del banco: *Acassuso*. Mi obra no ocurre ni en el banco, ni en la cárcel, ni en la guarida donde se elabora el plan. Ocurre arbitrariamente, y ésta es mi "venganza" y mi propiedad privada de uso del lenguaje, en una escuelita semi-rural del conurbano, donde un grupo demasiado grande de maestras de escuela hablan, casi sexualmente excitadas, de aquellos ladrones intangibles, aquellos caballeros cruzados que, vestidos sólo con insinuantes pantalones cortos, y cubiertos de joyas, remontan en gomón los túneles subterráneos rumbo al Rio de la Plata, puerta de acceso a la felicidad, escape hacia la eterna gloria de los mortales.

5.

Tengo una enorme dificultad para hablar de lo cercano, y una escandalosa facilidad para imaginar lo remoto. ¿A qué otra cosa me iba a dedicar si no al teatro?

Rafael Spregelburd
Autor, actor y director
18 de marzo de 2006