



$$E = mc^2$$

Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes

Rafael Spregelburd

Acepto con revulsiva timidez la amable invitación de sumar mis reflexiones pálidas y obtusas a este número de PAUSA. ¿Por qué con timidez? Porque la naturaleza de las preguntas que esta edición plantea está demasiado ligada a la esencia (palabra horrenda) de mi escritura de los últimos años. Me siento de pronto confrontado con principios para mí tan elementales (¡y desconfío tanto de lo elemental!), conceptos que he repetido tantas veces ante mis alumnos y ante mí mismo (sobre todo para ver si me convenzo de que existe un *método* en todo esto), que ahora me asalta un pudor enorme. Pero como en estas cosas no hay disculpa que a nadie le importe un pito, me he puesto a tratar de esbozar por escrito un ínfimo bosquejo de algunas de mis recientes preo-

cupaciones técnicas, en la esperanza sincera de que nadie las tome demasiado en serio, ya que yo mismo tampoco logro hacerlo. Sé que hay que dudar de las afirmaciones categóricas, sobre todo si es uno mismo el que las formula.

Y es que desde hace unos años, los erráticos designios de mi producción dramática me han ido arrancando del estudio de las obras de teatro hacia la observación de la naturaleza. O por lo menos, de la naturaleza tal como aparece en los libros. O por lo menos, tal como aparece en los libros que no creen en las explicaciones que dan los libros sobre el funcionamiento de la naturaleza. Es decir, los libros de física. Los de matemática y geometría. Los de química.

De esa lectura (parcial, analfabeta y caótica) he vuelto una vez más —atormentado— a la contemplación de la dramaturgia, para ver en esas obras escritas previamente (sobre todo en los clásicos que han sobrevivido a modas y épocas diversas) algunas cosas muy curiosas que no había podido ver antes.

Hechas estas aclaraciones, entrego con todo desparpajo esta guía rápida e inexperta de preocupaciones fundamentales. He preferido no ocultar mi apasionada voluntad didáctica y ruego se me disculpe el formato de «Manual del alumno bonaerense» con el que he preferido engalanar estas reflexiones.

ORDEN Y CAOS

Para la ciencia, un fenómeno es ordenado cuando sus movimientos pueden explicarse en un esquema de causa y efecto, y este esquema se puede representar en una ecuación diferencial. Newton presentó la idea de lo diferencial, y allí están sus famosas leyes del movimiento, que re-

lacionaban las razones de cambio con diversas fuerzas. (Y recordemos que *drama* es cambio, y por eso es pertinente preguntarnos por la naturaleza de esas fuerzas que propician el cambio de las cosas.)

Pronto los científicos de su época decidieron servirse de ecuaciones diferenciales lineales. Se trata de ecuaciones que permiten describir fenómenos tan dispares como el trayecto de una bala, el crecimiento de un árbol, la combustión, el funcionamiento de una máquina o la resistencia de un puente sobre un río, en los cuales **pequeños cambios producen pequeños efectos y los grandes efectos se obtienen mediante la suma de muchos cambios pequeños**. (¿No es este modelo bastante similar a las explicaciones que Stanislavski da al actor sobre objetivo, objetivo parcial, superobjetivo, etc.? Y en todo caso, ¿no es ese modelo bastante ineficaz a la hora de querer actuar una obra de, digamos, Koltés, Beckett, o Pinter, donde —según manifiesta el propio autor— muchas veces los personajes no pueden definir qué es lo que los

lleva a estar donde están, si es que saben dónde están, o si es que pueden decir algo cierto sobre sí mismos? ¿Qué es lo que ha envejecido en Newton y en sus contemporáneos, y qué es lo que no?)

Resulta que también existe una clase de ecuaciones muy diferentes, y los científicos del siglo XIX las conocían vagamente. Se trata de las ecuaciones no lineales. Se aplican específicamente a cosas discontinuas tales como las explosiones, las fisuras súbitas en los materiales, los vientos altísimos. El problema era que estas ecuaciones requerían técnicas matemáticas y formas de intuición que nadie conocía entonces. La conducta general de la no-linealidad permaneció sumida en un aura de misterio. La mayoría de las situaciones críticas que estos científicos debían enfrentar se podía resolver mediante «aproximaciones lineales». Las aproximaciones lineales son una versión de las ecuaciones diferenciales. Dependen de intuiciones familiares y los ya probados y confiables enlaces *reduccionistas* entre causa y efecto. Y es que toda

la física newtoniana bien podría llamarse *reduccionista*. Para el reduccionista, la vida se comporta como un complejo reloj, pero éste puede reducirse a partes mínimas. Y el funcionamiento de estas partes mínimas es estudiable, reducible a fórmulas. Claro que el *reduccionismo* enmascaraba las formas abruptas del caos, relegando ciertas apariciones catastróficas de lo real a una verdadera galería de monstruos, a la que iban a parar todos estos cálculos irrealizables.

El hechizo persistió hasta la década de 1970, cuando la aparición de las computadoras de alta velocidad dio a los científicos la herramienta para sondear el interior complejo de las ecuaciones no lineales. Así surge la ciencia de la turbulencia, o ciencia de la totalidad. O, mal llamada, «teoría del caos».

No se trata para nada de una teoría del desorden, como las versiones más populares pretenden hacer creer. Se trata de una forma de comprender un orden más complejo. Más parecido al funcionamiento de lo real.

CAUSA Y EFECTO

Por tanto, y dejando de lado el funcionamiento de estos complejos cálculos, veamos algo muy sencillo: en la raíz del *reduccionismo* hay una muy elemental intuición del funcionamiento de causas y efectos. La causa antecede al efecto. Y punto. El efecto es producto de la causa. Y nada más. El reduccionismo tiene en cuenta esta relación en el interior de un sistema, pero no puede asumir la fricción de otros sistemas circundantes que pueden afectar gravemente el interior de ese sistema.

La dramaturgia occidental ha sido también un lógico reflejo de ese triunfo decimonónico de la razón por sobre lo real: una simplificación para estabilizar lo vivo. No podemos decir que haya estado mal. Tampoco podemos decir que el paradigma de causa-efecto no sea correcto. Es, al menos, el paradigma de la razón. De la misma manera que cualquier científico que desee adentrarse en el estudio de estas complejas fórmulas debe a su vez entender cómo funciona el mundo newtoniano. Esta dra-

maturgia de la que hablamos cumplió muy bien su papel: estabilizó una versión posible de la complejidad humana, y lo hizo merced a ciertas fórmulas que —sin saberlo— heredaba de la concepción de mundo que la física de su época le susurraba al oído por las noches.

Pero las cosas han cambiado, al menos en la manera en que la física ve al mundo. Claro que este discurso físico ya no nos susurra por las noches; apenas balbucea, cuando puede. Porque la complejidad de este sistema de demostraciones de la naturaleza de lo real es tan vasta que muchas veces tiene la apariencia de un razonamiento que se salta las causas para llegar a los efectos.

Y ésta es —precisamente— la definición más atinada de *catástrofe*.

Se trata de una cuestión de velocidad. En la catástrofe, los sistemas causales giran a una velocidad tal que los efectos parecen anteceder a las causas. Los hechos ocurren y —para el observador normal— son el *puro efecto*, entierran sus causas.

Como somos animales de razón, hay una enorme fascinación por lo catastrófico. El efecto que parece carecer de causas anima y excita nuestra expectativa. Mientras que los enlaces causales, cuando son tan simples como para poder seguirlos, sólo nos sumen en el aburrimiento.

La física de las ficciones narrativas occidentales está cambiando.

Si el paradigma clásico fue una vez la tragedia (una forma estilizada de decir algo sobre el destino del hombre, un complejo causal en el que una debilidad inherente al personaje lo arrastra en línea recta hacia su total destrucción), hoy podemos al menos dudar de la veracidad con la que esta forma describe nuestra intuición del funcionamiento del mundo.

TRAGEDIA Y CATÁSTROFE

El problema no es tanto tratar de definir cómo funciona la catástrofe en términos estilísticos (lo cual la convertiría en una moda pasajera y formalista). La pregunta que realmente

se esconde detrás de toda la cuestión es una pregunta un poco más extrateatral: ¿cuál es el espíritu del hombre de nuestro tiempo, y por ende, cómo debemos representarlo?

¿Sigue siendo trágica la representación que el hombre se hace de su finitud? Si para el hombre griego el espíritu humano era básicamente trágico (y por ello la tragedia podía poner en escena lo impensable, lo *indecidible* y el horror a lo innumerable), de Beckett a esta parte el espíritu del hombre se ha vuelto al menos básicamente ridículo, y no trágico. ¿Es el teatro de Beckett análogo a la galería de monstruos del pobre Newton?

Si en algún lugar del pensamiento aristotélico y occidental se pensó que las alternativas para representar lo subyacente a una comunidad de sentido eran dos (tragedia o comedia), ahora parece quedar claro al menos que no sólo la tragedia es anacrónica (al menos como modelo formal), sino que mucho más anacrónica es la idea esquizoide de cierta bipolaridad reduccionista: lo trágico *versus* lo cómico, que condena a los colores gri-

ses a desaparecer en favor de los blancos y los negros puros.

Ya nadie podría discutir en términos científicos la relatividad de los cálculos newtonianos, reduccionistas, que rigieron gran parte de la historia del pensamiento. La mal llamada «teoría del caos», o mejor llamada «ciencia de la totalidad», ofrece, como una Biblia de números y fórmulas, tantas interpretaciones como se quiera, desde los intentos más científicistas y exactos, hasta los más *new-age*, frívolos y de marketing. El problema es que los modelos caóticos, y sus fabulosas y monstruosas invenciones con nombres, apellidos y alias (los fractales, los cálculos iterativos, la geometría no euclidiana, los efectos mariposa, los solitones, etc.) no han logrado aún construir una *imagen pregnante*. Una forma tan contundente (y mentirosa, si se quiere) como el círculo o el cuadrado. Un susurro nocturno, temible pero claro.

Es decir, la aceptación del funcionamiento caótico de las cosas depende más de la interiorización de sus con-

venciones que de su exactitud científica. Por eso se transforma en una suerte de *credo*.

Un descubrimiento no sólo se hace verdadero cuando se prueba su eficacia, sino, sobre todo, cuando se relaciona con una utilidad o una apariencia inmediata. Si me dijeran en este momento que la Tierra no es redonda, sino plana, y que descansa sobre un mar sostenido por cuatro elefantes enormes, ¿cuántas pruebas *reales* —es decir, al alcance de mi mano, aquí, en mi casa, y verificables por mi ojo— puedo yo presentar de que no es así? Pocas. Ninguna. Creo que estamos en un momento de transición, de cambio de pensamiento, y por ello una serie de descubrimientos que podrían ser fácilmente demostrables se nos presentan más bien como un paquete oscuro e indefinible, donde anidan todos los miedos y las fantasías ante lo desconocido, mientras sigue sin aparecer —con popularidad y masiva aceptación— una *forma* que reduzca la experiencia a una *imagen*. ¡La manzana de Newton que cae del árbol es una imagen que cohesiona un corpus de explicaciones!

Su iconología plácida y *pre-moderna* es, evidentemente, más instalable que los paradigmas de las islas de Koch o la curva de Peano.

Pero vamos a lo que nos interesa a nosotros, hacedores de nuevas fábulas. En materia narrativa, los *argumentos* caóticos (que son, si me preguntan a mí, más verdaderos que la vieja fórmula introducción/nudo/desenlace) generan más bien la nostalgia de ese paraíso perdido de manzanas cayendo, antes que introducirnos en un mundo legítimo con sus propias reglas. Quiero decir: podemos ver la nueva historia, disfrutarla, etc., pero lo primero que vemos es su **no-parecido** con lo que estábamos acostumbrados a tomar por cierto. Por eso cada vez que algún escritor incursiona en formas menos aristotélicas, o menos newtonianas (como yo prefiero llamarlas), no se lo condena (ya estamos grandes para eso) pero sí se lo señala como «el diferente». Toda particularidad, todo «nuevo autor», parece partir de la acción de cuestionar el modelo previo. Y el modelo previo es añoso. ¡Es imposible no ser un

«nuevo autor»! ¡Absolutamente imposible!

Pero ocurre algo más inquietante: los buenos «viejos» autores suelen ser también «nuevos autores». Ya sabemos de qué manera los clásicos (Chéjov, Shakespeare, Joyce, Beckett) lo son por haber roto algo que los precedía, y si se hicieron populares, fue justamente por inaugurar algo, algo que no hubiera acaecido sin ellos.

¿Qué nos queda a los autores contemporáneos? Ésta es una época que —a diferencia de aquellas épocas que podemos estudiar para compararnos— celebra la novedad con exagerada pasión. E integra en una enorme «bolsa de novedades» algunos intentos serios (y por serios quiero decir «lúdicos, erráticos e indagatorios») junto a meros formatos de moda, artesañas repetitivas de algo que se nos presenta como «mejor» por tener apariencia de «más moderno».

Trataré de tomar un simple ejemplo para procurar dejar algo sentado sobre la diferencia fundamental entre (*a copiar un formato* que está súbi-

tamente de moda (y que los críticos en su sempiterno llegar tarde catalogarán sencillamente de posmoderno) y (b) indagar experimentalmente —ya que no hay otra forma— y como lo haría un científico jugueteón *en la naturaleza compleja de lo real*.

Veamos un poco. Contar una historia de atrás para adelante (por tomar un simple ejemplo que suele tentarnos a los escritores que no creemos en las líneas rectas) no significa —en sí misma— ninguna alteración importante de los principios narrativos newtonianos (reduccionistas). Es más: sólo puede acelerar la aparición de la nostalgia de ese modelo perdido, ese paraíso del que nos han expulsado.

La clave está, necesariamente, en cuestionar la naturaleza del *tiempo*. Algo que, desde la aparición de la termodinámica a esta parte, debería enseñarse en las escuelas de actuación, mucho más que el *Edipo* o que Lorca.

La naturaleza del tiempo es, a los ojos de los científicos de la catástro-

fe, un tema fascinante. En él se presentan, además, la mayoría de las preguntas irrespondidas de las que depende el deseo humano. Que es un deseo de conocer.

Siguiendo con mi ejemplo, me gustaría citar una obra ya clásica que me gusta mucho: *Betrayal* (Traición), de Harold Pinter. La obra cuenta sucintamente la relación de Jerry con Emma, la mujer de su mejor amigo, y el doloroso y anestesiado pasaje que ella hace del matrimonio al adulterio y finalmente a la soledad. El argumento no podría ser más burgués. Los valores en juego (la fidelidad, los hijos, la amistad, la literatura burguesa, la industria editorial, etc.) podrían parecer pálidos reflejos realistas de los conflictos de un grupo único de espectadores, la pequeña burguesía, que se da cita en el teatro para verse reflejada. Pero no. Pinter narra la historia desde su final hasta su principio, y descubre mediante este sencillo y tentador acto la naturaleza anquilosada de nuestro pensamiento: la alteración del orden natural entre causas y efectos (ya que por definición la causa precede siempre

al efecto) produce una emoción tan rara, tan singular, que esa supuesta identificación burguesa impregnada de conflictos que muy poco deberían interesarle al teatro pasa a un merecido segundo plano. La maravillosa habilidad de Pinter en esta obra radica —para mí— en mostrar algo de la naturaleza feroz del tiempo, y la escandalosamente pobre velocidad de nuestra percepción, regida por el principio moralista occidental judeo-cristiano según el cual las cosas *avanzan* hacia su final. He allí un paradigma tan claro como el de la manzana de Newton, y probablemente no menos falso, pero más instalado como imagen subconsciente de una comunidad de sentido que, por ejemplo, el paradigma de la entropía positivista, o el gato de Schrödinger, cuyo dueño osa formular una pregunta tan hermosa como compleja: ¿Qué es la vida? Es la misma pregunta que invariablemente formulan las buenas obras de arte.

Cuando Jerry descubre que Robert sabía de su relación con su esposa, aunque no había dicho nada, el supuesto traidor se siente traicionado.

¿Qué decir del espectador? ¿Por qué se nos hace tan angustiante la escena final de esta obra, que es —en realidad— la primera escena en términos cronológicos, la fiesta en la que Jerry avanza por primera vez sobre Emma, y ella lo deja hacer? ¿Es la angustia producto de la fractura de nuestros valores más o menos burgueses? No. Es algo mucho más profundo, más radical. Es nuestro miedo atávico a la disolución del mundo como encadenamiento causal, encadenamiento terrible pero razonable.

FICCIÓN Y FRICCIÓN

Y hay un problema mayor. La obra de arte no es una indagación científica. Para eso ya están las ciencias, con sus métodos de búsqueda de la verdad. En el arte, la verdad aparece de manera muy distinta. Aparece como una **representación provisoria de la vida**, como un **modelo a escala**, que es verdadero (y por ende produce emoción, es decir, una respuesta psicológica no lexicalizable) mientras dura su captación. Y es por ello, por su enorme libertad de traba-

jar con modelos falseados, y por su enorme espíritu lúdico, que a veces es el arte (o mejor dicho, el espíritu *creativo* del hombre, ya que no el *constatativo*) el que ilumina a la mismísima ciencia cuando a ésta se le han cerrado los caminos.

El arte produce las imágenes que aún no tienen categorías verbales en una comunidad de sentido: por eso son justamente **imagen** y no **idea**. El arte inventa tanto los mensajes que pone al alcance del mundo como las gramáticas que los transmiten. Y ésta es la misión fundamental de la ficción. Tendemos a olvidarnos de cuán importante es nuestra misión como creadores de ficción, como reparquizadores del bosque oxigenante de **lo que no ocurre en la realidad**.

Y he aquí la paradoja que más me atrae: Muchas veces nos encontramos sosteniendo que el teatro (como cualquier expresión artística) se interesa por la vida, por el funcionamiento de la vida, ya sea que pensemos que ésta radica en la naturaleza compleja del tiempo, o en el complejo psicológico del hombre que la

percibe, o en la naturaleza lingüística del cerebro que «habla» de lo real. Por ello solemos desacreditar al *realismo*, y en cambio señalar como ejemplo a seguir a las vanguardias (palabra excluyentemente ligada a los comienzos del siglo XX) que buscaban «desmantelar» la ilusión realista e indagar en la naturaleza compleja pero real del azar (dadaístas), de lo subconsciente (surrealistas), del lenguaje (absurdistas), etc. Es fácil, absolutamente fácil, criticar al realismo y vincularlo más bien a una actitud «artesanal» (ya que no artística) de representación simbólica de una única clase social, con sus alcances y limitaciones. Porque el realismo (que es después de todo también un «ismo») y no una aparición verdaderamente confiable de lo «real» funciona por mimesis.

¿Pero mimesis de qué?

De lo ya conocido.

Quienes hemos estudiado los fenómenos caóticos, y la naturaleza compleja (y a veces optimista) de la catástrofe, solemos llamar a nuestras

creaciones «realistas». Si mi percepción del tiempo es confusa (y es obvio que la de todos lo es), ¿por qué creo que es más «real» el principio de ordenamiento aristotélico de introducción, nudo y desenlace? Si miro la realidad, ¿no debería aceptar que es más «realista» el modelo de obras que sólo poseen «nudo», por ejemplo? Hace tiempo que persigo escribir una obra que sea puro nudo, por ejemplo. Es un ejercicio fascinante. Y es una manera más honesta de dejar un testimonio de cómo veo yo el mundo alrededor.

Es decir: la paradoja radica en que una observación más fina, más actual, más interesada por los incipientes paradigmas complejos de la realidad debería conllevar obras *más parecidas a la vida*. Más vitales. Más orgánicas. Por eso he dicho antes que algunos sostenemos que nuestras disparatadas ficciones son «realistas»: intentos de captura de *algo* de lo real, deshaciéndonos del viejo velo de lo real como construcción moral de la burguesía. Los círculos y los cuadrados de la geometría euclidiana no existen en la realidad: no

hay cuerpo vivo que responda a esta forma. Es lo que llevó a Benoît Mandelbrot (que se aburría con la geometría tradicional) a descubrir la importancia de la geometría no euclidiana y a bautizar el *fractal*, una forma geométrica fabulosa. Y a descubrir la dimensión fractal de los objetos que están vivos.

Podemos releer los clásicos y descubrir que la pátina de cultura que se les ha pegado encima nos hace creer cosas que no son. Por ejemplo, que Otelo es celoso. Lo hemos escuchado mil veces. Que *Otelo* es una obra sobre los celos, que el moro es celoso, que sus celos motorizan la tragedia. Veamos con mayor atención. Otelo no es un círculo, ni un cuadrado. Su dimensión no es tan sencilla. Las dimensiones nunca son sencillas en los buenos artistas. *Otelo*, como obra, es un sistema de fricciones, de mundos en colisión, mundos Casio, mundos Desdémona, mundos Otelo. Y para interpretarlo hoy en día, de poco le servirá a un actor que lo encarne que el director le diga «quiero que me actúes los celos». Eso no se puede hacer. Porque además, Otelo

no es celoso. Si lo fuera, la obra sería una pavada. Otelio es puesto catastróficamente en una *situación de celos*, que no es lo mismo. Algunos aspectos de las grandes obras avanzan linealmente. Pero bajo esa superficie, otros aspectos saltan a la velocidad abismal y seductora de la catástrofe. ¿Cómo explicar, si no, el destino espantoso de Romeo y Julieta? Podemos leer esta obra como una tragedia, muy a la moda de su época: el amor irrenunciable que los jóvenes se tienen es el que los conducirá a la muerte. Pero yo sospecho que se trata de una reducción newtoniana. El plan de Julieta es perfecto: sólo falla porque la carta que le envía a Romeo (explicando que ella no estará muerta en la cripta familiar sino sólo dormida y esperando) se extravía irremisiblemente. ¿Por qué se pierde esta carta que debía entregar Fray Lorenzo? Shakespeare sabe guardarse muy bien la respuesta. ¡Catástrofe! Lo maravilloso de algunas de estas obras geniales es que están armadas con partes iguales de orden y de caos, como el *fractal* de Mandelbrot. Y es en esa relación que surge la apariencia de lo

vital, de sistemas que —por estar vivos— son impredecibles, fascinantes, y de una lógica compleja. Los puentes son construidos con las leyes de Newton, pero se caen por las leyes del caos. Las malas obras están muertas, sin vida, sin organicidad, en el sentido que sólo aluden a símbolos abstractos, a círculos y a cuadrados, pero no a seres vivos.

Me he permitido jugar con estas elementales observaciones sobre algunos modelos clásicos porque supongo que todos les atribuimos ya descontada eficacia. Sin embargo, ésta no es una preocupación central para mí —que no he montado jamás un clásico, y que tengo poco interés en hacerlo mientras tenga en mi cabeza una lamentablemente larga fila de obras aún por escribir—. Lo más arduo es tratar de discutir con estos modelos clásicos, innegables y cercanos. Sobre todo, con los más cercanos: Beckett, Pinter, Joyce, Koltés. Todos ellos le han hecho algo al teatro que nos obliga a los dramaturgos a *responder*, si es que pretendemos seguir adelante con este oficio tan raro de *armar historias que se ven*. Y

una de las saludables tendencias que yo veo últimamente en la dramaturgia (al menos en la dramaturgia argentina, que es la que más conozco) es la superación de la falsa dicotomía a la que nos tenía reducidos el fantasma del realismo. Quiero decir, nos aburren tanto los intentos de representación realista de una clase social determinada (la nuestra) como su aparente opuesto: los intentos desesperados de quebrar esa mimesis, obras de actores que —por no abonar la idea «retrógrada» del realismo— se ponen narices rojas, o se pintan de blanco, o usan máscaras de significación antropológica, o de autores que se valen de jueguitos de palabras que simulan el absurdismo de aquellas hermosas, viejísimas vanguardias. No creo que sea ya necesario gastar energías en distanciarse de un modelo (el realista) que es en sí mismo ya una quimera, sobre todo si terminaremos desembarcando probablemente en otros modelos miméticos tanto o más deleznable, porque se parecen más al teatro en sí que a las cosas vivas. Es decir, ¿qué es un payaso? Una cosa que sólo parece existir en ciertas obras de teatro.

Y que además, no es divertida. No conozco un solo niño que se haya divertido jamás ante la visión de un payaso.

O pensemos, si no, en el cine: su recurso —su gramática— ha sido siempre el de la mimesis (un muerto en cine se parece mucho más a un muerto de verdad, con sangre, agujero y todo, que en el teatro), y difícilmente aceptaríamos en cine las estilizaciones que parecen formar parte de la gramática de lo teatral. Independientemente de la pregunta que sigue (¿cuál es esa gramática?) y que prefiero dejar por ahora de lado, me gusta pensar por qué el cine pudo, liberándose de hacerse cargo del peso de resolver el problema de esa mimesis, aceptar la fantasía —y la ficción pura, purísima— como herramienta básica de su arte. Mientras, el teatro tiene aún muchas deudas que pagar para aceptarse como un arte que se dedica a la **narración de lo que no ocurre en la realidad**. O por lo menos, en la razón. Ocurrencias, acontecimientos, que justamente por ello debemos ir a ver a los teatros.

Y sin embargo, es allí —en esa paradoja— donde el teatro y las cosas vivas están tan profundamente ligadas. La mimesis de la que hablo en teatro, aquella que deseo, es la de los modelos complejos del funcionamiento de causas, efectos y catástrofes en la vida. Y no la copia reduccionista de los supuestos artifices de la vida. No me interesan las copias de las personas como círculos o cuadrados (personajes, o «personitas», como bien podría haber sido el término). Me interesa la mimesis de los sistemas vivos, de sus figuras retóricas (la vida las tiene, y en los manuales de física he encontrado más figuras retóricas que en la poética). Y a la vez me interesa que esos sistemas se presenten como ficción. Ficción pura. Mentira que se presenta como tal. Mentira que sólo es verdadera porque quien ve una obra acepta jugar sin condiciones a lo que ella le propone. Me cuesta aceptar —por ahora— que el teatro pueda o deba cumplir otra función.

*Rafael Spregelburd és dramaturg,
actor, director, traductor i docent.*