

Incoherencia de la trama y contradicción del personaje.

Notas relativístico-cuánticas para una dramaturgia postclásica.

por Raúl Hernández Garrido

Dramaturgo.

Este artículo quiere recopilar y desarrollar de forma teórico-práctica ideas con las que he estado trabajando y experimentando en el campo de la escritura teatral desde mis primeras obras. En parte, un adelanto de las intenciones de este texto fue publicado en 1997 en el ensayo *Los surcos de la lluvia*, más tarde continuado con mis dos textos sobre el texto de Buchner: *Woyzeck, o la dramaturgia de la muerte* y *Woyzeck: texto teatral contemporáneo, vanguardia y psicosis*. A veces, lo anotado en estos artículos eran reflexiones acerca de ideas y técnicas literarias que llevan agitando a las vanguardias desde hace más de cien años, e incluso, sobre algunos recursos literarios y dramáticos poco frecuentes que pueden rastrearse desde antiguo, y encontrarse en las tragedias del mismo Esquilo, y cuya utilización defiende por su radical actualidad.

Ahora, gracias a la amable invitación del comité organizador del Colloque de Théâtre Quantique 2009, un muy interesante encuentro internacional sobre este tema de estudio, aún en un estado incipiente, organizado por la Universidad de Toulouse-le Mirail y el formidable grupo de trabajo dentro del cuál se encuentran Agnès Zuberzy, Monique Martinez y Emmanuelle Garnier, he podido volver a repensarlas, compilarlas e intentar articularlas en un principio de corpus teórico de lo que podría llamarse una dramaturgia *relativístico-cuántica* y que aspira a ser una *dramaturgia postclásica*.

Por contradicción del personaje defino la creada por todos aquellos elementos caracterizadores de un personaje y por todas las acciones y diálogos asociados a éste que estén en contradicción abierta y explícita entre

sí. Y también, por aquéllos que entren en colisión con la idea de una voluntad central y/o de un sentido tutor en el personaje, que debería sancionar de forma eficiente el repertorio de diálogos, acciones y elementos que puedan darse o no en ese personaje en concreto.

Por incoherencia de la trama entiendo la existencia de hechos, acciones y sucesos presentes en el texto e integrados dentro de la trama que son incongruentes entre sí. Así como la existencia de cualquier elemento narrativo o dramático cuya presencia dentro del texto atentara contra los principios de unidad y necesidad de la trama.

Tanto la incoherencia de la trama como la contradicción del personaje se supone que son dos de los rasgos por los cuáles una preceptiva clásica rechazaría un texto como mal construido. Sin embargo, quiero intentar articular una poética en torno a estos conceptos *anómalos*, y probar a ampliar el marco de la dramaturgia clásica sin atender de forma rotunda con la idea misma de dramaturgia. Intento con ello definir un camino hacia una dramaturgia posible, más allá de lo estipulado por la perspectiva clásica, y siguiendo la estela de los principios de la revolución del teatro épico brechtiano. Con ello aspiro vislumbrar un teatro postclásico que permitiría un lugar para el texto, al contrario de lo que pretenden ciertas formas de la vanguardia escénica, que rechazan y demonizan el texto, hasta llegar incluso a repudiarlo, y a que esa repulsa sea ratificada por ciertos sectores de la Universidad.

Utilizaré para esta nueva formulación de Dramaturgia, aunque nunca de forma exclusiva, el ejemplo y la guía de la física relativística y cuántica, que ampliaron significativamente el dominio de la Ciencia y la forma en que ésta considera el mundo; y me atrevo a intentar emular lo conseguido por la Física moderna, que aunque no deja de comprender como caso particular a la Física newtoniana, admite fenómenos que ésta última rechazaría como imposibles.

Sin duda, en estas reflexiones se apreciará la influencia del paisaje milenario de esta tierra aquitana, patria de trovadores, lugar en el que éste texto nace. Aquitania, entre las brumas de los siglos, donde la tradición afirma que es costumbre que el diablo te invite a una copa de buen vino. Mis pretensiones con este artículo se sitúan en una posición particular: abrir paso para posteriores trabajos propios que avancen y ahonden en esta línea de

investigación creativa. Dado este carácter de experiencia personal, pido disculpas al lector por utilizar en ocasiones la primera persona del singular.

Ah, y espero con la copa de buen vino brindar por ustedes y con ustedes, aunque nos vaya el alma en ello. ¡Salud!

CIENCIA, ARTE... Y OTRAS COSAS

Difíciles y problemáticas son siempre las relaciones entre disciplinas científicas y artísticas, dos saberes que se miran siempre con suspicacia. Cuando el arte encara a la ciencia, siempre nos encontramos o un recelo inmenso, que acaba desembocando en el desprecio y la indiferencia; o una triste emulación que busca analogías o entrecruzamientos por todas partes. Es un hecho es que en un mismo estadio histórico parecen darse similitudes entre la forma de tratar la materia artística por parte del arte, y la forma de tratar la materia científica por parte de la ciencia. Esto podría dar pie a sospechar de la existencia de una unidad de pensamiento entre la ciencia y el arte de una misma época, que afectaría a todas las disciplinas que se dieran en ellas, y que luego se expresaría de forma particular según la forma de expresión y trabajo de cada rama humanística en concreto. Pero en cuanto a las relaciones entre el arte y la ciencia, y la forma en que ambas comunidades se miran entre sí, ya sea que los artistas abracen ciegamente la idea de la ciencia como principio rector de lo artístico, o que rechacen de la misma manera ciega cualquier influencia de la ciencia y cualquier movimiento de acercamiento entre ciencia y arte, al final siempre el arte acaba llegando a una actitud de repulsa hacia la ciencia, con lo que el resultado último es siempre un distanciamiento aún mayor entre estas disciplinas. Paradójicamente, cuando estas dos formas de pensamiento intentan acercarse, al final el abismo entre ellas se acrecienta.

Y cuando la ciencia mira el arte... ¿Alguna vez la ciencia ha mirado al arte? ¿Y con qué fin? Por ahora, dejemos este asunto un tanto enojoso, y centrémonos en cómo el arte puede aprovechar para su desarrollo las influencias de la ciencia. Pero entonces, ¿deberíamos plantear la preeminencia de la ciencia sobre el arte, y considerar los avances científicos de una época antes de estudiar los fenómenos artísticos coetáneos a estos primeros, y más especialmente al estudiar las creaciones literarias? Si es así, ¿con ello estamos

marcando que la ciencia va por delante de la literatura? ¿Qué si supiéramos más de la ciencia última podríamos estar más alerta ante nuevas formas y corrientes literarias?

Es difícil responder esto, sin entrar en muy discutibles juicios de valor que enfrentarían a las dos culturas. Es más fácil parafrasear a Lao-Tse

La literatura no tiene nada que ver con la ciencia; si no, no sería literatura.

¿Hay que ser tan drásticos? En un principio, sí, ya que para valorar algo debemos considerarlo en principio aislado de cualquier factor ambiental. Pero si nos ponemos así, habría que afirmar también que

La literatura no tiene nada que ver con el arte; si no, no sería literatura.

Si no nos queremos despojar de nuestro manto taoísta, llegaríamos a una conclusión tan sorprendente como real:

La literatura no tiene nada que ver con la literatura; si no, no sería literatura.

Al fin y al cabo, Lao-Tse nos dijo que:

El Tao que puede ser comunicado no es el Tao.

En principio, buscar términos de identificación y competencia entre ciencia y arte no tiene mucho sentido. Más interesante sería ver concordancias entre disciplinas científicas y humanísticas, por muy alejadas que aparentemente estén.

TURA DE TURAS

¿La literatura tiene que ver con algo en concreto? ¿Tiene alguna vinculación con la realidad? Hay quien llega a negar la relación de la literatura con cualquier aspecto de lo humano. La literatura sería un extraño ente abstracto que si bien es concitado (e incluso, hasta concebido y creado) por el hombre, llega pronto a tener una existencia propia separada de él y acaba superándole. El origen de la obra literaria, en cuanto gestado y creado por un hombre mortal, es contingente; su destino, en cuanto a la aspiración que todo

hecho literario tiene a ser perdurable dentro de la Historia de la Literatura, incluso hasta pretender llegar a ser *eterno*, es esencial. En una concepción idealista, la Literatura está muy por encima de la accidental existencia humana.

En mi caso, desde una postura materialista, yo definiendo la literatura como espacio de experiencia que a través de la lectura, del encuentro del texto y del lector, se va actualizando indefinidamente, a lo largo de los años, de los siglos, de las épocas. La literatura aspira a lograr esa extraña comunión que pueda llegar a superar las diferencias entre los contextos sociales e históricos del momento de la escritura y del de la lectura. Por ello, la literatura no sería (no sólo sería) algo que traduzca, transmita o refleje realidades (aunque pueda darse el caso de que sí traduzca, sí transmita, sí refleje realidades), sino algo que revele al posible lector cierta verdad esencial ligada al ámbito de la experiencia. Cerrando este tema con otra cita, esta vez de Cortázar, descubrimos cuando abrimos su novela *Rayuela* que la literatura sólo es *tura, tura de turas*.

¿Qué relación podemos encontrar en la literatura y en el teatro con la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica? Podíamos señalar que, aparte de la llamada estética cuántica, un grupo de escritores y artistas que se reúnen alrededor de la figura de Gregorio Morales (y entre los cuales no me incluyo, aunque compartamos ciertas ideas comunes), que presuponen como ideario una serie de principios de creación ligados a ciertos aspectos de la física cuántica interpretados de forma muy particular, y que de una forma decidida se suscriben como “cuánticos”, sería enojoso intentar identificar de forma clara, necesaria y suficiente ciertos aspectos de cualquier obra de cualquier autor como cuántico. Sería muy difícil hablar de forma rotunda de la existencia de un teatro cuántico (o de una literatura cuántica), sin una clara y previa voluntad de crearla por parte de un autor o de una escuela.

Más interesante quizá sería el intentar formular una teoría crítica que supiera integrar conceptos ligados a la teoría cuántica y relativística, y cuyo alcance fuera total y completo, es decir, que pudiera ser aplicado a un texto de cualquier época y en toda su integridad. No hablamos de la aparición de una nueva concepción estética que pudiera marcar un antes y después en la literatura —lo cuántico enfrentado a lo no cuántico—, sino una nueva forma de

considerar el texto literario. Crear una forma diferenciada de análisis, y utilizarla como forma de estudio del texto, para que las obras, independientemente de su fecha de creación, por muy remota que sea ésta, nos revelen nuevos aspectos de su validez literaria. Y eso en vez de intentar comprobar hasta qué punto un texto o un montaje escénico se amolda a *lo cuántico* o no —sea ese *lo cuántico* lo que sea—.

Vamos antes que nada a interrogarnos acerca de esos avances que tuvieron lugar en la física de principios del siglo XX. En principio, esta revolución científica se debe a dos disciplinas fundamentales: la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica. La idea de naturaleza dual de la luz, como corpúsculo y onda, que finalmente se aplica también a cualquier estado de agregación de la materia; el principio de incertidumbre; la relatividad de tiempo, espacio y masa; la ilocalización y la probabilidad como nueva forma de definir el estado del objeto, son buenos puntos de partida para ampliar las búsquedas formales de las vanguardias del siglo XX. Con ello, se pueden repensar conceptos que se suponen intocables como el de la unicidad del personaje y el de la coherencia de la trama, aparte de la reconsideración de los conceptos de espacio y tiempo y de la relación causa-efecto.

Además, su aplicación a un espacio que se reclama como escena de lo real, como es el del teatro, genera nuevas tensiones dramáticas y nuevos lugares para la reflexión y la investigación acerca de los alcances de la dramaturgia y el teatro contemporáneo.

Como hipótesis, podemos estimar hasta qué punto una “dramaturgia cuántica” nos llevaría a incorporar una serie de notas que finalmente podemos reconocer como características de las vanguardias del siglo XX:

- Espacios no localizados.
- Tiempos no causales y no lineales.
- Desconfianza y superación de la trama como principio estructurante del relato.
- Deconstrucción del personaje, hasta llegar a su destrucción.

Y volviendo a detener la marcha de este artículo con un nuevo excursus, nos podemos plantear antes dos preguntas tan fundamentales como enojosas: ¿Qué es personaje? ¿Qué es trama?

PERSONAJE...

De entre las múltiples funciones de un personaje, las fundamentales en la dramaturgia son la de decidir, hacer y hablar. Es el personaje el que *habla*, y en cuanto a eso, es responsable de la principal expresión del texto teatral, de su masa dialogal. El personaje es el que *hace*, el agente de la acción y a través de sus acciones impone cambios en la trama. Y sobre todo, es el que *decide*. En los momentos en que en la trama se dan alternativas, el personaje elige una opción en detrimento de otras; y esa decisión marca una tendencia hacia cierta alternativa, que lleva al personaje a hablar, actuar o hacer actuar de cierta forma, pudiendo así modificar el curso de la historia. Ésta es sin duda la función más destacada del personaje.

Se puede tratar también al personaje como conducta, o como herencia, o como comportamiento que emite una serie de respuestas características ante los estímulos que surgen de un entorno social determinado.

También, el personaje es caracterización: se define por una serie de notas personales, que lo individualizan y distinguen del grupo o grupos en que se incluye. No podemos obviar estos factores. Sin embargo, es más determinante para el personaje, aparte de ser agente de las funciones dramáticas arriba citadas, el sustentar las siguientes funciones narrativas: el ser conciencia, punto de vista y llegar a ser voz narradora.

Examinemos ahora la relación entre personaje y trama, a través de lo que hemos destacado como más esencial al personaje. Esto es, la facultad que tiene de decidir, hacer y hablar. El personaje se liga al texto. Si consideramos la noción de *personaje* como el conjunto de acciones que realiza, tal como son expresadas en el texto, representando con ello una supuesta voluntad o intención única, el personaje se subordina no sólo al texto, sino a la trama; no existe fuera de ésta. El personaje se entiende como un elemento que recorre

en su desarrollo la trama, que parece no poder desligarse de ésta y depende de ésta. Que, según los estudiosos considerados, sufriría una mayor o menor influencia y determinación por parte de la trama. Se entiende así el personaje como una figura de la trama, y en cuanto a tal, tiene principalmente una funcionalidad sintagmática. Hay quien incluso considera al personaje un elemento subsidiario de la trama, hasta el punto de hacerle desaparecer como concepto de los estudios literarios, eliminando de estos la misma palabra *personaje* y sustituyéndola por otras menos inconvenientes como *rol*, *actante*, *agente* o *actor*.

Desde un punto de vista diametralmente opuesto a este primero, en que se marca la preeminencia de la trama sobre el personaje, hay quien considera que debido a que esa “facultad” del personaje de “decidir” y “hacer” son las que determinan la trama, entonces la trama es la que se subordina al personaje. Hay quien incluso le da entidad propia, hasta el punto de figurarse que es posible aislarlo y analizarlo fuera de la obra en que está incluida. En este último caso, se supone que el personaje tiene vida, cierta clase de vida, y se considera que el personaje sólo se puede entender en cuanto representa a un ser real, con existencia similar a la de una persona. La narrativa se confunde así con lo biográfico, aunque ese sujeto biografiado no tenga existencia real.

Sin llegar a extremos discutibles, consideramos aquí al personaje en su aspecto paradigmático. Es decir, no tanto el de estar sometido a una funcionalidad sintagmática de la trama, sino el de ser el soporte dentro de la trama de *posibilidades* de acciones, actos de habla, gestos, etc., ya sean explícitos, implícitos o incluso no expresados de ninguna forma en el texto. Esta interpretación del personaje como posibilidad surge sobre todo gracias a que en cada decisión que toma el personaje, y que le llevaría a cierta acción, se juegan varias posibilidades de acciones diferentes. Cada una de estas acciones posibles de cada personaje, establecería un desarrollo diferente de los acontecimientos de la trama. Y estos desarrollos nuevos a su vez determinarían a los personajes de la trama en sus siguientes acciones. Con cada una de las decisiones del personaje, lo cierto es que el texto, frente a la supuesta unicidad de la historia, se abre a la posibilidad de otras historias, de

otros mundos posibles diferentes del mundo narrativo establecido, reconocible, analizable y citable que queda fijado por el relato.

Podríamos argumentar que realmente no existe nada que no esté en el texto, que ese juego de aparentes posibilidades que se abrirían en el campo de la decisión y acción del personaje no son sino insinuaciones o efectos del texto, y que realmente sólo existen las acciones, los sucesos y hechos que están en el texto. Existe lo que está escrito; lo que no está escrito no existe. Pero si es así, el texto corre el peligro de cerrarse sobre sí mismo y perder sentido. Si no le damos estatus de verdad posible a las alternativas que el personaje descartaría con sus decisiones; si no permitimos que la trama se actualice continuamente por la decisión y la acción del personaje; si de esa manera, no se destaca la importancia de la decisión tomada con respecto al conjunto de las otras posibilidades descartadas, llegaríamos a dejar que esas decisiones del personaje perdieran entidad, con lo que correremos el riesgo de estrangular el relato y no hacerlo significativo —la trama se convertiría en una sucesión de hechos insignificantes—, y llegaríamos a una situación de anulación del sentido del texto. Eso invalidaría la razón del mismo texto, que sólo sería capaz de articular mecanismos de denotación con respecto a lo que afirma, en un registro tautológico que finalmente se agotaría sobre sí mismo.

El texto se reclama así como espacio de posibilidades, y en cuanto puede ser espacio de posibilidades, el texto alcanza a ser textura; un lugar donde se disponen lo que es y lo que no es, la verdad y la mentira, la luz y la sombra, el objeto y su reflejo; un lugar de inexactitudes, posibilidades, definiciones y contradicciones; y en la crispación de esa textura es donde se sitúa el lugar del lector/espectador. El lugar donde el texto se disloca, se desmenuza, y que el acto de lectura intenta comprender y reconstruir. Desde ahí, a través de la operación de lectura, el lector/espectador intenta acceder al texto.

...Y TRAMA

En cuanto a la trama en sí, ésta se puede definir como encadenamiento de secuencias, o como interrelación de personajes. La trama clásica supone una estructura que relaciona todas las acciones del relato según el principio de causalidad, para finalmente ofrecerlas como parte de un gran mecanismo o una gran frase. En última instancia, todos estos hechos se relacionan con la voluntad central de un personaje, como principio estructurante.

El tiempo en la dramaturgia clásica es causal (aunque su exposición no sea lineal.) Según esta concepción del tiempo, las historias tienen un devenir, y se estructuran en cuanto a que hay un estado que mejora o que se degrada. Si el tiempo ordena los hechos, es porque se considera que la relación causa-efecto y el devenir están íntimamente ligados. La sucesión del tiempo asegura la continuidad del efecto tras la causa, y paralelamente, el tiempo lineal, coherente y teleológico, se crea en el relato a partir de esa relación de hechos consecutivos. Una relación que debido al cruce de las intenciones de los personajes, está dictada por el sujeto de la enunciación, que asegura el sentido, a través de una narrativa cuya autoridad, finalmente, emana de un Orden superior —sea éste Dios, el Arcángel Gabriel, las Musas, o la Razón—. El tiempo puede ser no lineal (*La Odisea* misma no sigue siempre estrictamente un tiempo lineal), pero los posibles saltos temporales se encargan precisamente de aclarar y declarar la naturaleza causal de ese tiempo teleológico. Es decir, los saltos temporales, posibles y permitidos en una narración clásica, exploran las causas de un hecho, o se lanzan a anticipar los efectos de un suceso. La trama tal como la entiende la dramaturgia aristotélica se fundamenta sobre el concepto de necesidad. Todos los elementos que conforman la trama son imprescindibles para ésta. Lo gratuito está excluido de la trama. En cuanto a esa necesidad, que se concreta en la presencia de ciertos elementos narrativos y dramáticos en detrimento de otros, y en la forma en que estos se relacionan en el interior del relato, la trama es coherente. Todo lo que interviene en ella tiene una misma razón para estar en ella. Y la trama debe ser autosuficiente sin que nada externo a ella tenga que ser citado para validarla. La trama se justifica por sí misma. En la misma elección y en la sucesión de los elementos que constituyen la trama tiene que estar contenida

la razón que la arma y su sentido. Todo esto le da al relato carácter y sentido propio.

Podemos exponer según esto dos interpretaciones posibles de la coherencia de la trama: una, la determinista. Según ésta, la trama es un encadenamiento de hechos necesarios y únicos. No podemos alterar, suprimir, cambiar o añadir ningún hecho porque eso significa la destrucción de la trama. O bien al alterarse estos elementos estamos creando una trama nueva, y entonces llegamos a tener un relato diferente al original; o bien, en última instancia, al alterar los elementos de la trama ésta pierde sentido al perder coherencia, y ya no es relato.

La otra interpretación posible de la coherencia de la trama consideraría ésta como un espacio de probabilidad, y entonces la trama aparece, como hemos visto antes, como campo de juego del personaje. Estamos incidiendo de nuevo en el aspecto de la alternativa como germen del relato. En esta última concepción, respaldada por la teoría de la ficcionalidad, la trama define un universo de ficción, constituido no por un único mundo narrativo, completamente fijado, sino por una “sopa” de posibilidades, algunas de las cuáles se dejan abiertas, otras se cierran, mientras que algunas de estas alternativas no sólo no se descartan sino que incluso pueden ser exploradas de forma casi simultánea. Lo verosímil pierde relevancia frente a la posibilidad de abrir ese grado de libertad de la trama, que a veces requiere al lector como punto final para que la cierre y defina.

Aunque no necesariamente, esta concepción más abierta del personaje y de la trama tendría una serie de implicaciones que supondrían liberar al personaje de su subordinación a la trama. Podemos como consecuencia de lo anterior formular las siguientes inferencias acerca del personaje postclásico:

- La negación del genotipo. La “herencia” no moldea al personaje, que se libera así de ser fijado por la determinación familiar. En todo caso, los factores hereditarios son un obstáculo más al que el personaje, a través

de sus intenciones y el ejercicio de su voluntad, debe enfrentarse si quiere conseguir su objetivo.

- El cuestionamiento del personaje como ser social: frente al determinismo social prima la rebelión individual. Si lo social tiende a inmovilizar completamente al personaje, éste como individuo se superpone al peso de este determinismo. El conflicto que aparece entonces entre esa determinación social y la voluntad individual del personaje no sólo está conformado por las normas sociales en que se imbuye el personaje, sino por el mismo carácter de éste como individuo en lucha contra ese molde social. *Antígona* no es la historia de una prohibición social, sino el de la lucha de un individuo contra esa prohibición.

En los dos puntos previos surge la idea de individuación del personaje, de la manera en que éste se define y diferencia, a través precisamente de la lucha contra aquello que debería englobarle y subsumirle como aspecto de algo más general (un tipo físico, una familia, una clase o una categoría social.) El personaje surge como ente único y diferenciado a través de su lucha contra algo, contra una ley que precisamente pretendería anular en él cualquier rasgo y elemento diferenciador.

- La afirmación del personaje como ente psicológico, en toda su complejidad. El individuo no sigue un comportamiento conductista. Su forma de ser no se corresponde con un modelo prefijado, sino que se plantea como una suma de singularidades. *Es en cuanto es inexplicable*, capaz de trascender cualquier posibilidad de ser entendido de forma completa y de ser predecible. No hay teoría que logre generalizarlo y sea capaz de anticipar sus decisiones y acciones. Esa conducta “anormal”, ese complejo psíquico a través del cuál se define, nos habla de una nota fundamental del personaje que le hace único y personal frente a lo genérico y semejante.
- El personaje como acción. Incluso en contra de la coerción de la trama, el personaje se define como acción, como conjunto de motivaciones, deseos, decisiones, voluntades, intenciones y acciones que crean efectos en la trama y alteran el universo de la ficción.

Los puntos examinados anteriormente nos hacen vislumbrar posibilidades en la construcción literaria que antes entraban en el campo de lo “prohibido” por el buen hacer literario, que antes eran calificados como defectuosos, *malos* o inadecuados por la preceptiva y lo canónico, y desechados por la práctica literaria. Ahora, la negación y la contradicción entran a conformar al personaje; la incoherencia, la paradoja y los inverosímiles entran a definir la trama.

LÍMITES

Pero aún así, en esta exploración que, vuelvo a recordar, no pretende ser ninguna teoría general, sino una reflexión sobre los métodos de trabajo aplicados y por aplicar en mi experiencia personal, no dejo de ser clásico y de acudir a Aristóteles. No tenemos más remedio que definir una serie de invariantes para poder considerar hasta qué punto los límites del relato por una parte, y del hecho escénico por otra, se pueden o no forzar y se pueden alterar o no. Para poder explorar hasta dónde puede avanzar el relato más allá de lo marcado por lo clásico, vamos a considerar antes la existencia de unos límites, y se los vamos a pedir prestados precisamente a la dramaturgia clásica. Quizá podamos en un futuro librarnos de estas coerciones, pero en un principio, las necesitamos para nuestra investigación si no queremos perdernos, corriendo el peligro de que todo sea posible, y en cuanto a eso, invalidar nuestro trabajo al perder concreción a la hora de definir campo y métodos de estudio. Si todo fuera posible, no existiría un criterio de valoración para cada uno de estos pasos que más allá de lo canónico fuéramos a dar. Por mi parte, no me interesa tanto el defender que cualquier cosa es posible, sino el que hay nuevos posibles que considerar, más allá de los marcados por lo clásico.

Podemos establecer de forma unánime que el teatro es un arte escénico, es decir, que crea, ofrece y se manifiesta a través de la escena.

La definición completa que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española de “escena” es la siguiente:

escena.

(Del lat. *scena*, y este del gr. *σκηνή*, cobertizo de ramas.)

f. Sitio o parte del teatro en que se representa o ejecuta la obra dramática o cualquier otro espectáculo teatral. Comprende el espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público. || 2. Aquello que se representa en el escenario. *Mutación, cambio de escena*. || 3. Cada una de las partes en que se divide el acto de la obra dramática, y en que están presentes unos mismos personajes. || 4. En el cine, cada parte de la película que constituye una unidad en sí misma, caracterizada por la presencia de los mismos personajes. || 5. Arte de la interpretación teatral. *Tu vocación es la escena*. || 6. Literatura dramática. *La escena española empezó a decaer a fines del siglo XVII*. || 7. Suceso o manifestación de la vida real que se considera como espectáculo digno de atención. || 8. Acto o manifestación en que se descubre algo de aparatoso, teatral, y a veces fingido, para impresionar el ánimo. *Vaya escena que me hizo. Nos hizo una escena*. || estar en ~ un actor. fr. Mostrarse en la representación escénica poseído de su papel, especialmente mientras no habla. *Ese actor está siempre en escena*. || poner en ~ una obra. fr. Representarla, ejecutarla en el teatro. || 2. Determinar y ordenar todo lo relativo a la manera en que debe ser representada. □ V. director de ~, puesta en ~.

Subrayemos de esta serie de definiciones la frase *espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público*. El hecho de la escena requiere unos intérpretes que ofrecen su representación a unos espectadores, ambos coincidentes en un mismo lugar y en un mismo tiempo; aquello que se representa podemos definir que se articula a través de la mimesis, la imitación a través de las acciones. Puede que alguno de los elementos anteriormente citados (escena, representación, intérpretes, espectadores) no esté en un hecho teatral concreto. Quizá el elemento esencial en esta definición es el de *lugar de la escena*, ya que el primer requisito de lo teatral es crear un espacio escénico, sea éste un teatro, una calle, una barca, un automóvil, un vagón de metro, el pasillo de un ministerio, un ascensor, un globo, un cuerpo, una mano, un rostro, un ojo.

Si alguno de los otros elementos esenciales de lo teatral no lo está, es por omisión: si en una obra teatral en concreto no hay intérpretes, o espectadores, o acciones, la ausencia de estos elementos es parte del hecho teatral de esa obra. Su ausencia cuenta, no se puede elidir.

El *lugar de la escena* es en sí un espacio de posibilidad: el lugar donde algo puede ocurrir, algo que sabemos no está del orden del hecho, sino de la representación del hecho.

Pero la escena es también es el lugar donde se convoca el cuerpo —y aquí ponemos en cuestión experiencias, interesantes por supuesto, pero que

sospechamos se deslindan del hecho teatral, como son los ciberteatros y teatros virtuales—. La escena es el lugar en el que se da cita a lo real. Y hablamos de *lo real* tal como lo define Lacan, como lo radical incognoscible, lo innombrable, donde el sentido no es posible, el *no lugar* a donde el lenguaje no llega. El lenguaje al intentar dar cuenta de eso crea un modelo de él a través de los registros de lo imaginario, lo semiótico y lo simbólico, pero sin llegar a dar cuenta del todo de ese espacio irreducible sobre el que paradójicamente se apoya. En el escenario se da precisamente la paradoja de la densidad de lo real frente a la convención teatral.

Si estas restricciones son parte del hecho teatral, vamos también a considerar otras relacionadas con *lo que se figura*, con aquello que es representado en la escena. Restricciones que afectan a los aspectos dramáticos ligados al relato, y que son también conceptos fundamentales de la dramaturgia clásica. Y estos son: la existencia de personaje, la articulación del conflicto y de la unidad de opuestos como elementos fundamentales de lo dramático y la interacción de los personajes en una trama. Estas ideas serán básicas en estas exploraciones dramatúrgicas *personales* de las que estoy dando cuenta. Al mantener estos límites, estos invariantes, seguimos considerando la existencia —y la pertinencia— del relato, aunque éste se vaya a ver alterado sustancialmente con respecto al relato clásico. Al mantener estos límites y al mismo tiempo cuestionarlos, podemos aventurar nuevas formas del relato.

¿Se puede escribir algo que no deje de ser teatro sin contar con estos elementos: personajes, trama, conflicto? Podemos crear espectáculos diversos sin estos elementos, pero quizá sea cuestionable si realmente estos espectáculos son teatro o no, aunque intentemos nuevas definiciones para estos hecho parateatrales como los de “teatro gestual”, “teatro de imágenes”, “teatro postdramático”, etc.

No es mi intención reducir el teatro al llamado “teatro de texto” (de entre las definiciones nuevas con que se intenta redefinir aspectos de lo teatral contemporáneo, quizá una de las más aberrantes.) Pero el negar el “texto” — que no tiene por qué ser un texto verbal—, al desterrar el relato del hecho escénico, éste reduce de forma drástica las ambiciones de la representación

teatral, hasta acabar siendo un mero hecho de entretenimiento formal. Un dispositivo, posiblemente seductor y atractivo, pero absolutamente vacío, o peor aún, de una insultante simpleza. Podemos radicalizar ese dispositivo para darle una supuesta mayor relevancia con hechos patéticos: el intérprete se corta los capilares sanguíneos en escena, o finge reventar un conejo vivo introduciéndolo en un microondas a potencia máxima por 10 minutos. Pero eso no hace sino delatar aún más su vacío. Tienta lo real pero sin atreverse a sufrir todo su impacto, es decir, a correr el peligro de ser aniquilado por lo real que finge convocar. La cuchilla está desinfectada, los capilares preparados, el microondas no funciona, una máquina de humo y un foco rojo simulan que el conejo está quemándose. Nada de esto sucede. Nada sucede. Hay que tener en cuenta que en la función del día siguiente el artista del grito seguirá cortándose los mismos capilares y seguirá aparentando que revienta el mismo conejo. La acción en ese teatro de la impostura se convierte en un simulacro que, a través del gesto patético, busca la importancia y el relieve de los cuáles carece. Basta abrir los ojos para ver la falsedad de ese teatro del grito y de la distorsión, que nada tiene ya que decir, y busca su forma de supervivencia en el horror controlado ejercido sobre el espectador incauto y en el respaldo de la institución ávida de la publicidad que genera el escándalo de pacotilla de esta vanguardia rebelde-y-salvaje-aunque-políticamente-vendible. Simplemente, es el teatro de los cobardes, de los que renuncian al texto porque no quieren dejarse llevar por éste y ser arrastrados a las últimas implicaciones al que el teatro como rito y comunión puede llevarles.

Me disculpo por perder el tiempo hablando de frivolidades, y vuelvo a los temas que nos importan. A hablar acerca del relato, acerca del teatro. El personaje crea en la escena sujetos diferenciados, entes a los que se prestan una voluntad diferenciada, y que en cuanto a esto, pueden estar dotados de la posibilidad de elegir y actuar. El personaje permite movilizar la trama a través de sus acciones-decisiones. La existencia del personaje, a través de los elementos que le definen: presencia, caracterización, capacidad de decidir, hacer, hablar, punto de vista, conciencia, voz narradora, permite a un actor crear el proceso de la encarnación, el simular ser ese personaje “simplemente” incorporando sobre la escena los elementos antes citados. El personaje además permite operaciones de identificación y distanciamiento emocional en

el espectador, que la dramaturgia y la puesta en escena utilizan tanto para centralizar la atención del espectador en lo representado, como para posicionarle con lo que ve, con lo que en el hecho teatral el lector-espectador se vuelve activo. El personaje es sobre todo medida de lo humano, y en cuanto lo es, nos interesa, porque en él vemos reflejados nuestros mayores anhelos, miedos, deseos, esperanzas.

El límite impuesto por la existencia del personaje nos permitirá, al cuestionar la pertinencia de este límite, poner en tela de juicio todos estos conceptos citados en el párrafo previo, desde el hecho de la representación, hasta la misma naturaleza de lo que es o no humano.

El conflicto nos proporciona una célula activa para distinguir los entes sobre el escenario de forma esencial, por encima del carácter accidental de una caracterización. El conflicto se apoya y explora el deseo del personaje, y en cuanto a eso, supone una forma de indagar acerca de la psicología humana. Además, nos permite examinar las relaciones del sujeto con el otro y la sociedad. Considerar el conflicto supone convertir la escena en algo vivo y dinámico. Cuestionar el conflicto, supone preguntarnos acerca de la noción de diferencia entre el yo y el otro.

De forma similar, la unidad de opuestos, es decir, la razón por la que en el conflicto los antagonistas, los sujetos del conflicto, establecen entre sí una relación de necesidad, cimentada en ese mismo conflicto y en la articulación de los deseos puestos en marcha, nos permite examinar la naturaleza del deseo, y la herida de la individuación. Cuestionar la unidad de opuestos, nos llevará a crear nuevas formas de entes dramáticos que superen la idea de personaje personal e individualizado. Pero, ante todo, nos lleva a examinar de forma amplia el problema y la necesidad del individuo.

La trama, además de crear espacios y tiempos narrativos, recoge los siguientes puntos antes citados: personaje, conflicto, unidad de opuestos, y los imbrica con el deseo del espectador. Cuestionar la trama supondrá explorar la necesidad y naturaleza de la causalidad, buscar nuevas formas de relación entre los hechos más allá de las establecidas por las de causa-efecto e indagar acerca de los fenómenos de orden y desorden. Cuestionar la trama da pie a

cuestionar no sólo el hecho de la enunciación y la escritura, como el de la recepción.

Cerramos este paréntesis y volvemos al tema de la relación entre ciencia, relato y teatro.

FÍSICA CLÁSICA Y TEORÍA DRAMÁTICA

Hay muchos conceptos de la física que deberían de ser revisados en cuanto a la relación que tienen con la teoría dramaturgica más ortodoxa. No hablamos de analogías, sino de paralelismos, de procesos que por pura constancia del hecho físico, han creado una serie de invariencias en nuestra forma de pensar y aparecen así como estructuras reconocibles dentro de la dramaturgia y, en general, dentro de la teoría del relato.

Entre ellas, las tres leyes de la dinámica de Newton:

1.- Todo cuerpo, en ausencia de una fuerza exterior, mantiene su estado de movimiento.

2.- Al actuar una fuerza sobre un cuerpo, éste varia su momento (producto de la masa por la velocidad del objeto.) Tal como considera la relatividad especial, eso significa que una fuerza puede hacer variar la velocidad del objeto, o su masa, o ambas cosas.

3.- A toda fuerza le corresponde una fuerza de reacción de mismo valor y dirección, y de sentido contrario.

Todo un breve tratado de dramaturgia e incluso de teoría de la interpretación actoral y puesta en escena.

Pero hay otros conceptos físicos, como el importantísimo concepto de campo, el principio de mínima acción, el de entropía y las leyes de la termodinámica, que deberían de ser examinadas por una teoría de la dramaturgia que quiera ver la relación entre ciencia y literatura dramática.

LA NUEVA FÍSICA... ¿ORIGEN DE UNA NUEVA ESCRITURA?

Pero vamos a centrarnos en las contribuciones de la Física de la primera mitad del siglo XX, que realizó una de las mayores proezas intelectuales con sus avances, que hicieron tambalearse principios como los de casualidad, determinismo o los relativos a la existencia de un espacio y tiempo universal e invariante.

La física sufrió entonces una violenta y muy estimulante transformación. Esta eclosión que tuvo lugar en una época muy concreta (los 30 primeros años del siglo XX) y en un lugar muy definido (el centro de Europa), supuso un cambio completo en nuestra mirada acerca de la realidad física del universo. No se desliga esto de miradas estéticas que ya se practicaban desde el romanticismo, y que en las vanguardias históricas se sistematizan. Tampoco, de la revolución psicoanalítica, que cuestiona que el consciente sea el que domine completamente la realidad psíquica del individuo. El psicoanálisis con sus exploraciones crea campos oscuros que agujerean y ponen en discusión las explicaciones más simplistas del comportamiento humano que expresan éste como tensión entre ser social y voluntad.

Examinemos algunos aspectos de las teorías relativistas y cuánticas, y como éstas se pueden traducir en la práctica de la escritura teatral. Tal como, de forma concreta, ha ocurrido en gran parte de mi teatro.

RELATIVIDAD Y TEORÍA DRAMATÚRGICA

Centrémonos en principio por la aplicación de ideas inspiradas por las teorías especial y general de la relatividad, desarrolladas principalmente por Albert Einstein, y cuyas consecuencias más llamativas son en gran parte de dominio público, tanto como lo es también el estrambótico aspecto que tanto caracterizaba al físico judeo-alemán.

Relatividad en la medida, relatividad del sujeto.

Relatividad en la medida, relatividad que necesariamente debe considerar al sujeto observador para dar validez a esa medida.

El sistema de observación altera las características del objeto. La disposición final de la escena depende del punto de vista, y este punto de vista hace que los personajes y la forma en que estos se relacionan se vean alterados. En teatro, el hecho de la puesta en escena actualiza el significado del texto y determina una visión singular de éste, aunque en circunstancias ideales no le agote. A su vez, la presencia del espectador hace que la escena cambie y a que, gracias a su colaboración interpretativa, la trama asuma nuevos sentidos.

El espectador (como ocurre con el lector en narrativa) aparece pues como partícipe en la gestación del texto, no sólo en cuanto a alguien que opera la decodificación o interpretación de éste, sino como sujeto que lo completa, que le da sentido. La relación con el personaje va más allá de la empatía con los personajes o la trama. El personaje es un instrumento de exploración, y el espectador lo utiliza proyectando en él su interioridad psíquica. Y en cuanto a eso, el espectador, utilizando sus habilidades, conocimientos, recuerdos y deseos propios, rellena motivaciones e intenciones, liberando al texto de explicitarlas. Se hace precisa la distancia del autor con respecto al personaje para no interferir en esa comunión entre personaje y espectador.

En la narrativa “clásica”, cuando consideramos el relato en su aspecto de trama, el lector/espectador entra en el juego de la anticipación, explorando en el acto de lectura las posibilidades que se abren en cada suceso, y que el texto cierra. En una dramaturgia postclásica, le cabe al espectador la posibilidad de elegir, o de incluso, en caso de que la trama entre en la incoherencia, de darle diferente status de verdad a las diferentes episodios, sucesos, escenas e incluso subtramas que se citan como posibles en el texto. En el texto postclásico se afianza la idea de posibilidad y de multiversos posibles y simultáneos. Y ahora es el espectador, y no las figuras más relacionadas con el sentido tutor (sujeto de la enunciación, autor implícito, narrador) el que elige y marca el grado de veracidad de cada uno de estos elementos discordantes cuando entran en conflicto contra la cohesión del texto.

Una cohesión que también depende de la forma en el que previamente el espectador apruebe el marco ontológico en que se inscribe el texto narrativo.

Espacio y tiempo relativos. Frente a la constancia de la velocidad de la luz en el vacío, independientemente del sistema de referencia en que nos situemos, y de la velocidad de éste sistema de referencia, el tiempo y el espacio no son invariantes, sino que se modifican según la velocidad de este sistema. Según éste aumente su velocidad de referencia, el espacio en él, medido desde otro sistema, se acorta en la dirección y sentido del movimiento, mientras el tiempo se dilata. La masa de los objetos en estos sistemas aumenta, y se supone que si el sistema se acerca a la velocidad de la luz la masa de los objetos en él subsumidos llegaría a ser infinita, su tiempo a detenerse y el espacio a acortarse hasta lo infinitesimal.

En Física el espacio ha dejado de ser algo absoluto, y debemos de considerar la velocidad del sistema de referencia en que medimos para saber cuál es la medida de cualquier distancia. Según estemos en un sistema u otro, podemos comprobar que las medidas difieren. Ya no existe un único espacio, sino diferentes espacios, según nosotros nos situemos en un sistema de referencia u otro.

En el nuevo teatro no existe un espacio único y definido. El espacio teatral no se agota referenciando un único espacio. Han desaparecido telones, forillos, e incluso las escenografías más precisas y detallistas, ya que todas esas prótesis de la escena han demostrado su inutilidad. El espacio escénico ideal en la dramaturgia contemporánea, tal como preconizara Peter Brook es el espacio vacío. Un espacio que al retirársele de él forillos pintados, estructuras mastodónticas y muebles molestos (y feos, ¡qué feo es un mueble en un

escenario!), ha demostrado que, pese a su vacío material, está más lleno de posibilidades que nunca.

El vacío del espacio escénico hace que éste se transforme, no tanto en vago e impreciso, sino en plástico y ambivalente. No determinándose a ser un único espacio, puede ser varios a la vez. Estamos llevando la convención teatral a sus últimos extremos: el ser una potencia que escena a escena se actualiza como acto, muchas veces con significados muy diferentes.

Sin embargo, lo escénico, *el espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público* —ante el cuál el espectador concita la escena, o visto de otra manera, la representación convoca al espectador—, tiene una concreción irrefutable como manifestación de lo real. Lo que ocurre, ocurre ahí, ante nosotros. Y los cuerpos son convocados para ello. Eso crea una tensión entre el espacio de una mentira que la convención establece como espacio de la verdad, y un real que sobrepasa cualquier posibilidad de sentido, que llega a desarticular los esfuerzos por distinguir las categorías de lo falso, lo verdadero y la mentira. Una tensión irresoluble si no consideráramos la presencia del sujeto de la escena, del personaje: aquél que habla en la escena, aquél del cuál la escena es prolongación y metáfora.

Esa tensión existe también en el tiempo de la representación. La continuidad temporal causal se rompe, y surgen tiempos asociativos (Proust), tiempos caóticos (Godard, Resnais), tiempos paradójicos (Borges).

Estos tiempos *acrónicos*, en el aspecto concreto de lo teatral, entran en tensión y conflicto dentro del hecho de la representación: no podemos obviar lo irrefutable de la continuidad y unidad de tiempo en la vivencia del actor, en su cuerpo y su presencia en la escena, así como en el de la experiencia del espectador. No sólo no lo podemos obviar, sino que todos los aspectos materiales de la puesta en escena, y especialmente, el cuerpo (el del actor y el del espectador) ponen esta cuestión en primer término. Estamos considerando aquí otro tiempo, el que nuestra existencia nos fuerza a vivir; no el tiempo “general instituido”, el de la sociedad (los relojes en una representación dejan de tener sentido), sino el tiempo del cuerpo, con sus ciclos, sus necesidades y su continuidad existencial. La coexistencia del tiempo del relato, surgido de la representación, con este tiempo del cuerpo, de ese “tiempo” de lo real, produce

una serie de “traumas” en el cuerpo y la mente del espectador que se somatizan como momentos de shock a través de los cuáles se da la narrativa escénica.

La masa del objeto produce una alteración en el espacio, lo deforma y curva en una cuarta dimensión espacial. Cuanto mayor sea la masa del objeto, mayor la alteración en el espacio que produce, mayor la curvatura de ese espacio. Esa curvatura altera la posición y trayectoria de cualquier objeto que atraviese el campo de influencia del objeto.

Uno de los hechos más significativos del personaje es su simple presencia en escena, tanto en el ámbito de lo exclusivamente textual como en el de la representación teatral. Ese hecho existencial de presencia/ausencia es tan determinante como para que la entrada y/o salida de un personaje (por mínima que sea su importancia en la trama), sea un indicativo claro de cambio en el estado de la situación dramática de la escena. El espacio dramático se ve alterado por esa presencia del personaje, debido a las fuerzas que son desencadenadas por éste, a las tensiones que sostienen el conflicto y al *agujero negro* que supone la pulsión que agita al personaje, y que el deseo canaliza.

No estamos hablando de un recurso de la trama, de la manera en que la situación se altera por la acción del personaje, sino de su *simple* presencia y cómo ésta altera el espacio. Ciñéndonos al ámbito de la representación teatral, la densidad “real” del personaje encarnado por el actor es tal como para alterar el espacio de la escena.

Esa importancia de la presencia del actor/personaje puede determinar que un personaje mudo o pasivo llegue a tener más peso en una escena que otro que sí hable o actúe, incluso a veces, que aquel que más habla o actúa; o

que incluso, en cuanto a denegación de presencia, que un personaje ausente se constituya en el protagonista de la escena.

Por otra parte, la presencia de un personaje sobre el espacio escénico desvinculada de cualquier tipo de implicación con el hecho dramático tratado por la escena, plantea una serie de mecanismos de apertura textual, al provocarse un extrañamiento con respecto al cierre narrativo de la escena. Son posibles así fenómenos de hipertrofia del punto de vista; incluso de identificación de ese personaje desvinculado de la acción y el diálogo dramático con el mismo sujeto de la enunciación del discurso, llegando hasta revestir a este personaje “extraño” a lo tratado en la escena con la personalidad de un posible narrador de la escena. Las presencias del mismo Tadeusz Kantor en sus puestas en escena, sin encarnar ningún personaje de la acción dramática, y desvinculado de la temática de la escena, son un ejemplo de lo anterior. Pero también lo es en algunos montajes del autor polaco no ya la presencia del mismo director (que hace evidente lo anteriormente dicho) sino la presencia de los socios de Tadeusz Kantor cumpliendo un papel similar: estar sin representar, estar sin participar.

Constancia de la velocidad de la luz en el vacío para cualquier sistema inercial, independientemente de la velocidad, aceleración o campo a que esté sometida ese sistema.

En la realidad física, la relatividad impone una restricción, que es la de la velocidad de la luz. Esta restricción nos está hablando de la textura del espacio-tiempo, de aquello de lo que está hecho y de cómo está hecho nuestro Universo, así como de problemas tan acuciantes como son el del origen del Universo y el de su hipotético fin. Todo esto parece tener que ver con ese límite que marca la velocidad de los fotones, de forma que nada puede viajar por encima de la velocidad de la luz.

Ese límite se relaciona también con la misma naturaleza del tiempo, ya que parece que los fotones al viajar a esa velocidad no viajan por el tiempo. Están detenidos en el mismo instante del origen del Universo, su velocidad en el eje tiempo es nula, y así pueden desplazarse con esa velocidad máxima posible por el espacio.

¿Existen límites en el relato? Astutamente, Aristóteles nos daba cuenta en su *Poética* de la pertinencia de un comienzo y de un fin. Un relato se define en cuanto empieza —y antes de ese comienzo no hay nada—; y en cuanto acaba —y después de ese fin no hay nada—. Aristóteles no nos cuenta de forma explícita aquí nada de que el relato deba empezar de cierta manera o que al final deba estar en determinado estado. Lo que nos dice es que no existe el relato infinito. No hay historias interminables. El relato tiene un principio y un final, y eso marca un trayecto y una forma determinada para éste. Y nos habla del cierre del relato. Un relato tiene una clausura. En caso de enfrentarnos a un relato “abierto”, consideramos que el relato sugiere que el lugar de cierre no está saturado, que sería posible continuarlo, aunque el relato físicamente sí haya acabado.

Aristóteles también nos habla de otro límite, que es el que impone el hecho de la representación, de forma que la acción no se puede extender por *mucho más de una jornada*. Con ello nos habla de la restricción que también fija el sujeto de la recepción, con unos límites marcados por el mismo acto comunicativo de transmisión y recepción del relato, y por el cuerpo mismo de ese receptor y que afectarían a la misma forma del relato. Algo que en el caso del teatro es más acuciante, ya que el cuerpo del espectador es parte del hecho escénico.

El relato tendría de esa manera límites; fronteras que lo determinan y fuera de los cuáles no habría lugar para él. Un relato no podría ser cualquier cosa. Más allá de ciertos límites se rompe cualquier contrato posible entre autor y lector. En principio, en teatro, tenemos que contar, como hemos adelantado, con la pertinencia de los límites que impone el contrato asumido entre la representación y el espectador. Estos están relacionados con los términos siguientes: presencia en el espacio escénico de los intérpretes y los

espectadores; coexistencia y coincidencia de unos y otros en un mismo tiempo; posesión de un código lingüístico —no exclusivamente verbal— común entre intérpretes y espectadores e inteligibilidad del relato, aunque sea a un nivel muy básico.

Ya hemos cuestionado antes hasta qué punto las restricciones que impone la preceptiva clásica, y que nos hablan de cierta clase de relato, se pueden esquivar, alterar, eliminar, etc. Hemos afirmado que establecer esos límites nos permite examinar qué ocurriría si estos se fuerzan, transgreden o destruyen. Valorar cuál es entonces el alcance real de esos límites, y hasta qué punto son pertinentes o no. Suponemos que la exploración en torno a los márgenes del relato clásico, y de lo que podría ocurrir si los traspasamos, nos ofrecerá como resultado un atisbo acerca de las posibilidades de un nuevo relato y de su forma; pero podemos especular hasta qué punto, si ignoramos esos márgenes, podemos encontrar algo en ese para-relato que sea inteligible. Si ignoramos de forma completa y radical esos límites, podríamos acabar sancionando el que todo y nada es un relato, destruyendo así cualquier forma de redefinición de un nuevo relato.

También hay unos márgenes para el personaje. Más allá de estos, el personaje pierde toda posibilidad de articular y organizar los hechos, y puede llegar a disolverse o desaparecer. De forma inefable, pese a todos los cambios que se actualizan en la acción dramática, e incluso, en el espectro de alternativas que abre la ficcionalidad y los mundos posibles, hay algo que se mantiene y limita al personaje con su invariabilidad, y algo que presiona al personaje y si bien le cuestiona como tal, también lo define.

No podemos pensar esta limitación del personaje que lo determina en su devenir, su evolución y sus cambios, en términos de fatalidad, o de azar. Ni siquiera, en términos de la intervención de un orden superior. El límite se define por el hecho de que, en contra de la estructura y naturaleza de ese límite, el personaje entra en conflicto con su voluntad y su intención. Así pues, el límite que paradójicamente supone una constricción a la hora de dejar ser al personaje en cuanto este límite es traspasado, es realmente lo que permite que

el personaje sea. El personaje es en cuanto lo que no es, pero eso le fuerza de forma más amplia a *no ser* que a *ser*.

Aquello que no es el personaje y aquello que sí es el personaje tienden entonces, en el límite, a identificarse. En última instancia, la voluntad del personaje acabaría confundándose con ese límite impuesto al vago campo abierto por su posibilidad de acción. Y eso, el que la voluntad del personaje se confundiera con el límite de sus posibilidades de acción, demostraría que las fronteras del personaje es lo que finalmente acabaría conformándole. Por ello, se muestra la paradoja del deseo humano y de los comportamientos que estos generan. La pulsión que agita al personaje, al empeñarse en romper la limitación del deseo, acaba finalmente amoldándose a la forma de ese límite. El deseo ata al personaje a la trama. Y crea un horizonte de sucesos: los márgenes alrededor de la lucha del personaje contra ese deseo que le sujeta y que le da una función en la trama.

Alteración del espacio, masa y tiempo para velocidades cercanas a la luz. Destrucción de la constancia de los parámetros espacio-temporales.

El personaje, ser en crisis, ser que ha sobrepasado su punto de ignición, desborda el espacio, lo satura y lo modifica. Los espacios entran en confusión, debido al estado del personaje. El espacio es reestructurado por su deseo y su agitación interior. Espacio y tiempo se contaminan del personaje. Se ven alterados y deformados por su presencia y por su actividad, pero también por su conciencia, por su punto de vista y sus decisiones y acciones. Es imposible desligar al espacio del personaje.

El tiempo por otra parte ya no se mide de forma universal y absoluta, sino que también se ve modificado por el personaje y los rasgos citados relativos a éste. El pasado y el futuro, sin dejar de ser tiempo pasado o tiempo

futuro, se pueden dar fuera del orden cronológico, entremezclarse y confundirse entre sí y entremezclarse y confundirse con el ahora. Hasta acabar siendo una amalgama de tiempos que acaban estando vividos en presente. Ese tiempo, el presente, se convierte en el tiempo por excelencia, ya que es el de la vivencia personal del personaje. Un presente no objetivo, deformado por el estado del personaje.

Finalmente, el personaje se desborda por encima de sus mismas limitaciones. Las acciones del personaje exploran aspectos negados a éste, en cuanto a que para definir un personaje, hay que empezar negando todo aquello que el personaje no puede ser y no puede hacer. El personaje de forma consciente o no, aunque siempre explícita, tantea esos aspectos de lo que él no podría ser.

MECÁNICA CUÁNTICA Y TEORÍA DRAMATÚRGICA

A partir del principio de cuantización de la energía descubierto por Max Planck, en las mismas fechas que Einstein formula una teoría cosmológica que reinterpreta las ideas de masa, espacio, tiempo, velocidad y gravedad, un grupo de jóvenes científicos realiza una revolución paralela en la ciencia pero esta vez ligado a lo infinitesimal. Alrededor de Niels Bohr, estos grandes intelectuales desarrollan una ciencia insólita que incluso logró sacar de sus casillas al genial Einstein. Heissenberg, Schröndinger, De Broglie, Dirac, Pauli, son algunos de los nombres de estos héroes.

llocalización del objeto: la posición de la partícula sólo se puede expresar a través de la función de onda de Schrödinger, cuya expresión al cuadrado nos da la probabilidad de que ésta se encuentre en cierto lugar y tiempo concreto.

En escalas infinitesimales, la posición de la partícula se vuelve indeterminada. Es imposible fijarla, y la manera en que podemos describir su situación ya no es a través de un dato concreto, sino que ese valor queda sustituido por el de una probabilidad. La probabilidad de encontrar un electrón sólo es completa, de un 100 %, si consideramos todo el universo. El electrón es susceptible de poder estar en todos los sitios a la vez (aunque no en todos con la misma probabilidad.) El electrón localizado del modelo atómico-solar de Rutherford deja paso a la nube de probabilidad de Schrödinger. No una partícula girando alrededor del núcleo atómico, sino una nebulosa de diferente densidad que fluctúa alrededor del núcleo, en la que el electrón puede estar con más probabilidad según esa nube sea más densa.

Aunque en el hecho escénico la presencia del personaje en un espacio-tiempo determinado es una de sus primeras y principales manifestaciones, nada impide que el personaje pueda estar simultáneamente en espacios diferentes y tiempos diferentes, vivir en una misma escena situaciones diferentes al mismo tiempo. El concepto clásico de situación se destruye (unicidad y permanencia de espacio y tiempo) y da paso a una nueva definición de la escena o el cuadro como elementos de subdivisión de la pieza teatral. Y esto también permitiría que la progresión dramática no tenga por qué depender de forma directa de la consideración de un tiempo lineal.

Existe una probabilidad de que el personaje esté en cierto lugar del relato. Efectivamente, esa probabilidad ya le da cierta actividad, y sobre todo cierta capacidad de influir sobre los otros personajes, y con ello, sobre la trama. Muchas veces es el deseo, el conflicto, la unidad de opuestos, los que dan cuenta y fijan principalmente la presencia, estado, posición y situación del personaje, y así con mucha frecuencia un personaje depende, para cobrar realidad en el relato y presencia en el espacio escénico, del otro más que de sí mismo. Si alteramos cualquiera de estos factores, externos a él, alteraríamos al personaje.

Por ejemplo, el deseo de los otros personajes puede convocar al personaje, sin que su aparición suponga que él esté en “realidad” dentro de la escena. Y para justificar esa presencia anómala no tenemos que acudir al socorrido subterfugio de los “sueños”, las alucinaciones, las situaciones

oníricas, fantásticas o simplemente, absurdas. Pese a esa diferencia de valores de veracidad, recordemos que la presencia del personaje/actor es lo suficientemente fuerte como para determinar la escena. Es decir, pese a que puede que lo que vemos no haya sido absolutamente cierto, sin embargo los efectos de eso que vemos, y de lo que podemos y deberíamos desconfiar, sí que van a ser ampliamente actuales y significativos.

Principio de indeterminación. Imposibilidad de fijar de forma precisa a un mismo tiempo la posición y la cantidad de movimiento de una partícula.

El hecho de la indeterminación física no se debe a ningún tipo de error en la medida, o la falta de un dispositivo adecuado para tomarla, o el desconocimiento debido al estado actual de la ciencia de variables ocultas que acabarían con esa falta de precisión. Esta indeterminación que aparece al medir posición y momento de la partícula (el momento es la masa de la partícula multiplicada por su velocidad) es una característica de la naturaleza, que si bien es poco significativa para escalas altas de estas medidas, es completamente determinante en la escala de lo infinitesimal. A escalas infinitesimales, el espacio regular de la física clásica se crispa en un encrespamiento cuántico, en cuyo debatirse naufraga cualquier pretensión de obtener una medida precisa.

Igualmente, es imposible medir la energía y el tiempo de la partícula a la vez, aparece de nuevo la misma indeterminación.

¿Podemos afirmar lo mismo en una posible “dramaturgia cuántica” en el caso de un personaje y su estado dramático, ya sea en su relación con espacio, tiempo, o con su estado dramático? Sin querer entrar en la analogía, sino en el planteamiento de la hipótesis de trabajo que plantearía esta alteración narrativa en una dramaturgia particular, podríamos imaginar que no es seguro que en una escena un personaje realmente esté de forma efectiva y completa en cierto lugar del espacio y del tiempo, sin que por ello se plantee

desde el texto la duda o el desmentido completo de la verdad de la situación planteada. Pero aunque se deje abierta la veracidad o no de esa escena, que quizá incluso sea incoherente con la verosimilitud general de la trama en la que se encastra, es posible que el texto, o el espectador desde su posición final de depositario último de éste, sí cuantifique el mayor o menor valor de verdad de la situación expuesta. Y en cuanto a esa aparición del espectador *desde su posición final*, no sería impertinente destacar, dentro de la gran subjetividad que supone esta forma de interpretación del texto, el carácter dinámico de la lectura, en la que el lector va desde una posición de ignorancia absoluta acerca del texto, hasta un conocimiento relativamente completo de las circunstancias y detalles de la trama. La apreciación de los hechos y de su diferente valor de verosimilitud variará según el estadio de lectura del mismo lector/espectador.

Si planteamos en la escena la aparición simultánea de diferentes personajes, puede que la presencia de cada uno de ellos no esté cargada del mismo valor de verdad. Así, un personaje puede estar en diferente tiempo que otro, o estar cada personaje con mayor probabilidad en otros espacios que en el planteado por la situación dramática, sin dejar por eso de tener presencia real en la escena.

Otro caso sería suponer que un personaje, de forma simultánea, pudiera estar presente en diferentes espacio-tiempos con valores de verdad no nulos en todos ellos: ya sea porque esté en un mismo espacio conviviendo en diferentes tiempos; ya sea porque en un mismo tiempo se encuentre de forma simultánea en diferentes espacios, por ejemplo.

Por otra parte, si fijamos el lugar del personaje claramente, si fijamos cuál es el orden de sus relaciones sociales, de sus condicionantes personales, de sus antecedentes y de cómo éstas le determinan, el personaje en su esencia puede volverse difuso y llegar a ser indeterminado. A veces, la minuciosidad excesiva implica que, en cuanto aumentemos el grado de definición del personaje, aumentemos su grano, como ocurre en una foto cuando la ampliamos sin criterio. Cuanto más queremos conocer al personaje, más en profundidad y más en detalle, al final descubrimos más huecos en nuestro conocimiento de él, y acabamos estimando que tenemos más puntos de desconocimiento de ese personaje que de conocimiento. La metáfora del

crispado cuántico de lo infinitesimal es pertinente aquí, en esta ampliación del detalle.

También el personaje se puede volver indeterminado en cuanto a sus decisiones. No depende de forma unívoca de las que consideramos sus causas y motivaciones. No hay evidencias seguras que dictaminen el comportamiento humano; en este caso, además, estamos considerando fenómenos no sólo de indeterminación psicológica, debidos a dudas, ausencias cognitivas, conflicto de deseos contradictorios, sino indeterminaciones ligadas a la misma textura del hecho narrativo y dramático. El acto de contar y de representar introduce esas ausencias de precisión que, en el caso del personaje, se traducirían de diferente manera: como difusión, como expansión, como emborronamiento, como alteración de su personalidad, etc.

Probabilidad del suceso frente a relación causa-efecto.

El suceso que se presenta en el relato no es sino uno de los muchos posibles que pueden darse. La trama no acaba de determinarlo completamente, se dejan abiertas incógnitas o variables que pueden favorecer la posibilidad mayor para que se dé un suceso u otro. El azar no se descarta como determinante de esta elección.

De esta forma, podemos romper con la dependencia del principio de causa-efecto como factor estructurante de la trama. Un suceso, para ser parte de la obra, no necesita ya depender de ser consecución y consecuencia de un suceso previo.

Se cuestiona así que una escena, situación o acción tengan que estar determinadas por la trama. Las escenas pueden llegar a desligarse entre sí, para aparecer en el texto sin tener que cumplir con la condición de necesidad que las subordinaría a una trama.

Pero esto no siempre implica la destrucción de la trama.

La trama, aún presente, puede muchas veces no circular por las escenas del texto, sino que éstas la circundan, o incluso, están en relación contradictoria con ella. Aparecen escenas posibles, y en principio no necesarias para la trama; aparecen otras formas de organizar los hechos, sucesos y escenas al margen de la trama, y relacionadas con lo categórico, lo formal, lo asociativo, etc.: por ejemplo, la serie, la variación, la permutación, el catálogo. Los hechos de la trama no tienen un encadenamiento “realista”, sino funcionan a través de campos asociativos, y se mueven más por procesos connotativas que denotativos.

Como afirmaba Bertolt Brecht con respecto al teatro épico, se rompe la progresión dramática, y la acción avanza a “saltos”. Muchas veces, no es sino la correlación de escenas y situaciones las que dan cuenta de la trama, y no las escenas o las acciones en sí que, siguiendo a Eisenstein, pueden ser “indiferentes” a la trama. El montaje, choque de momentos, escenas, acciones... es uno de los recursos fundamentales de esta narrativa.

Al desligar la existencia de la escena de su dependencia de la trama, al romper así el criterio de unicidad y autoridad de la trama, volvemos a ver que se abre de nuevo el campo de la escritura del relato a los mundos posibles. El hecho ficcional presente en el texto es realmente uno más de los posibles. Los sucesos elegidos no son sino otros más de todos los que el marco ficcional o narrativo permitiría. La trama, en lo que sobrevive de ésta, se convierte en espacio de exploración, no en un discurso cerrado sino en un armazón en el que se inscriben situaciones posibles, siempre articuladas alrededor no de una afirmación (o serie de afirmaciones) sino en torno a una interrogación.

Indeterminación del proceso. El esquema clásico determinista se ve alterado por el comportamiento ondulatorio de la partícula. Lo corpuscular y lo ondulatorio aparentemente entran en contradicción,

*cuando no son sino la naturaleza (tal vez no tan doble)
de las partículas.*

El personaje es el sujeto en que se da la decisión: ante ciertas circunstancias, elige ejecutar cierta acción, con lo que se convierte en sujeto de la acción. Pero aquí consideramos al personaje ya no sólo como el responsable de una única acción, sino como lugar de las posibilidades de todas las acciones que podría haber realizado en un momento dado, ligadas a su decisión o serie de decisiones. Aunque demos cuenta de una única acción, ésta definiría y contendría a todas las que podían haber sucedido y no son. Si fijáramos de forma precisa ese momento —la suma de circunstancias que confluyen en esa situación en que se daría la decisión—, podemos suponer que se abriría la indeterminación sobre la decisión misma del personaje y deberíamos considerar ya no una única acción, sino la posibilidad de todas las acciones susceptibles de ser realizadas por el personaje en ese momento, incluyendo el no hacer nada.

Pero si no fijamos ya de forma clara y unívoca cuál es la acción que el personaje realiza; si en cada momento el personaje podría hacer otra acción, y si con ello tenemos una serie diferente de acciones posibles para cada personaje, entonces estamos considerando que bajo el nombre particular de un personaje en concreto, no tenemos realmente un único personaje, sino varios. Ya que al fin y al cabo, si se define al personaje a través de las acciones de las que es responsable, cada repertorio de acciones a considerar daría lugar a un personaje efectivo diferente.

¿Cómo definir así al personaje, que nunca como ahora se muestra huidizo y vago? Pese a esta dispersión, pese a ese cambio, hay algo de la figura del personaje que le configura como un ente no tan cambiante. Un núcleo profundo y duro, en el cuál el personaje es a un tiempo inmutable y múltiple, y curiosamente, desde este centro inmóvil, se genera el movimiento que agita al personaje. Este núcleo se sitúa en la relación entre pulsión y deseo. La pulsión es una energía no ligada que presiona desde el interior de la persona respondiendo a una carencia o fallo en la personalidad. El deseo gestiona y contiene la pulsión. No acaba con ella, sino que la controla, la convierte en energía ligada y la dirige hacia un objetivo.

Al fijar ese núcleo duro en el personaje, aparecen nuevas indeterminaciones. Y esto ocurre también en la dramaturgia clásica. Por ejemplo, al considerar la trama como proceso. Ésta apunta hacia una meta concreta, tiene un recorrido definido, que está relacionado con el desarrollo y extinción del deseo del personaje. Pero no es así con su origen, con el punto en el que el deseo se gesta o nace. El deseo se dispersa, ya que no tiene una unicidad causal. Ni siquiera podemos hablar de forma clara de un conjunto de motivaciones que da lugar a un deseo en concreto, aunque haya acontecimientos que de forma precisa y localizada precipiten el deseo del personaje, hagan que éste entre en crisis y comience a tener presencia efectiva en el personaje, y luego en la trama. El punto de origen del deseo se ilocaliza.

Y además, en el transcurso de la trama, encontramos acciones del personaje que aparentemente nada tienen que ver con el objetivo marcado por el deseo.

El par pulsión-deseo no se satura como función de la trama. La pulsión sigue estando presente como presión de lo real, de esas fuerzas incontroladas que están dentro del individuo. El deseo no es una operación aritmética. Lo real aparece a través de las rugosidades del deseo. Aparecen así gracias a las características mismas de la pulsión-deseo zonas oscuras en el personaje, donde éste se difumina en cuanto objeto de conducta para definirse como ser individual, liberado de ser un simple operador textual de la trama. Sin depender ya de las determinaciones del relato, el personaje, como ente rizomático, se expande por los intersticios de la textura del texto, y alimenta su motivación en lo no escrito.

La partícula interacciona consigo mismo. Si en su trayectoria topa con el obstáculo de una pared, en la que hubiera dos rendijas, no pasaría por una o por otra, sino por ambas a la vez. Al tener la partícula tanto propiedades corpusculares como ondulatorias, al

atravesar ambas rendijas y crear dos nuevos focos, la partícula interfiere consigo misma, como lo hace una onda al encontrar una barrera su frente de onda que genere dos o más focos subsidiarios, dando lugar a figuras de difracción.

El personaje se relaciona con sus motivaciones, con sus intenciones, con su objetivo, etc., pero no es sólo estos. Si bien éstos le conforman, puede distanciarse de estos. Esa distancia aparece cuando el personaje es capaz de reflexionar fríamente acerca de las circunstancias de la situación, y del cuadro de motivaciones que le lleva a la decisión, y al mismo tiempo, es capaz de vivir intensamente, desbordado emocionalmente, incluso de forma visceral, su presencia en la situación de la escena. El personaje logra tener conciencia de las consecuencias y los peligros de ese deseo. Es capaz de al mismo tiempo de actuar y reflexionar acerca de esa actuación. Pero, por racional que llegue a ser en sus reflexiones, siempre se va a ver arrastrado por la pulsión, que el deseo reconduce hacia una meta definida. El deseo no detiene este movimiento de la pulsión, sino que lo canaliza y ayuda a que su flujo se dirija de una forma más efectiva a un punto en el cuál la pulsión podría cesar, el objetivo. La reflexión del personaje acerca de su actuación queda fuera de juego, o entra en conflicto, en esa relación entre pulsión y deseo que finalmente se conforman y definen con sus acciones.

La relación del personaje con su pulsión y su deseo es problemática. Se ve atraído por la pulsión como son atraídas la materia y la luz por un agujero negro. Al mismo tiempo, se ve sostenido por sus coerciones de personaje, por el deseo. Aunque reconozca y pueda analizar ambos hechos, y quiera de forma consciente poner medios para oponerse a su cumplimiento, no puede evitar caer en esa pulsión que le arrastra, ni tampoco puede salirse de la economía del deseo, ya que este deseo es precisamente uno de los rasgos que le definen como carácter.

El personaje llega a interactuar “consigo mismo”. A entrar en fricción con todo aquello que en principio no puede reconocer, y que aunque reconociera, no aceptaría. El personaje puede incluso estar “en contra de sí mismo”.

Esto provoca, en esa lucha contra sus determinaciones sociales, individuales y personales, incoherencia en el personaje, que llega a deslocalizar al personaje dentro de la trama. Gracias a esa deslocalización del personaje en la trama, éste llega a superar su funcionalidad en la trama, y a explorar diferentes posibilidades dentro del universo de la historia fuera de lo que pueda contar la trama de forma exclusiva.

Otro punto a considerar es hasta cuándo podemos expandir la idea de personaje sin destruirla del todo. El teatro desde su origen conoció el hecho de que un actor podía incorporar varios personajes. La convención teatral se aseguraba de que en ese momento, nosotros obviábamos este tema, y asumíamos no ver a un actor fingiendo ser otro que el que antes era, sino a un personaje más, sin relación con la coincidencia del soporte con el personaje previamente encarnado por el mismo actor. Los elementos de la convención anulaban la identidad de la personalidad del actor, para afianzar los rasgos de caracterización que distinguían entre sí a esos personajes diferentes interpretados por la misma persona. Pero ahora, si consideramos una dramaturgia deslocalizada, es posible que un personaje viva desde su punto de vista la incorporación por parte del actor que le encarna de otro personaje. O bien, que un mismo personaje atravesase esa personalidad diferente sin dejar de ser él mismo. O condensar en un personaje rasgos antagónicos de varios personajes, y que esa multitud se exprese por boca de un único personaje. Las posibilidades están abiertas.

Dentro de la corteza y el núcleo atómico, la partícula se caracteriza por una serie de números (n, m, l, s) , que caracterizan su estado energético. Una partícula sólo puede tener unos estados energéticos discretos. Y la partícula siempre tiende a tener el estado energético más bajo. Cuando una partícula recibe una interacción externa (absorción de un cuanto, presencia de un campo electromagnético) la partícula se excita y pasa a un nivel

energético superior. No existen dentro de un sistema dos partículas con el mismo estado energético. Si encontráramos partículas con un mismo estado energético (niveles energéticos degenerados), la presencia de un campo externo resolvería esta contradicción, y cada una de esas partículas que antes compartían el mismo nivel energético tomarían diferentes valores de éste.

Cuando la partícula pasa a un estado energético inferior, emite un fotón, que representa la diferencia energética con el nuevo estado de la partícula.

En la dramaturgia clásica, el personaje a lo largo de la trama se define como una serie de momentos, cada uno de los cuáles correspondiente a un estado diferente de éste, y de cuya continuidad da cuenta el llamado arco del personaje. En él, el personaje, aunque presente una coherencia interna, evoluciona con respecto al llamado cambio de fortuna. El cambio de fortuna impone que si el personaje parte de cierta situación, a lo largo de la trama y a través de las peripecias y de las decisiones que tome, acabará finalmente en una situación absolutamente distinta, e incluso opuesta a la de partida.

Podemos seguir un criterio en la ordenación de las escenas diferente al de la continuidad temporal, y agrupar las escenas consecutivamente, o incluso simultáneamente, aprovechando esos momentos diferentes de la trama en que el personaje tenga un estado similar. O bien, jugando con el contraste, yuxtaponer, independientemente de su cronología, estados contrapuestos del personaje. Podemos establecer diferentes estructuraciones temporales para articular continuos diferentes al que nos ofrece una ordenación cronológica del tiempo. Momentos en que el personaje muestra un comportamiento similar, aunque viva momentos separados por un periodo de tiempo considerable, o circunstancias no equiparables.

También pueden darse estados degenerados, en los que el mismo personaje puede reaccionar de forma diferente en situaciones idénticas. Podemos entonces, y aquí vuelve a aparecer el juego de los mundos posibles, explorar escenas o momentos en que el personaje es capaz de vivir dos o más alternativas diferentes de una misma situación. En que las decisiones o

acciones que toma el personaje en cada una de ellos son contradictorias entre sí y no coherentes con una trama única. Aparecen así una serie de irregularidades en las que la trama puede llegar a ser cuestionada por el espectador y volverse incoherente. Algo que la dramaturgia clásica no podía admitir, y que una dramaturgia postclásica tiene que valorar como factible.

Una de las interpretaciones posibles del principio de incertidumbre, y de la ilocalización de la posición y del estado de movimiento de la partícula es que en el movimiento de una partícula, ante todas las posibilidades que se le presentan en su movimiento, ésta es capaz de recorrer todas ellas, cada una con cierto índice de probabilidad. La trayectoria de la partícula no es sino una suma de todos esos momentos posibles. Nuestra "realidad" debe considerar todas estas realidades posibles, aunque sean incoherentes entre sí.

La ficcionalidad es algo fundamental para esta dramaturgia supuestamente nueva, supuestamente en crecimiento. Podemos aventurar como hipótesis de trabajo que existen una serie finita aunque aparentemente ilimitada de mundos ficcionales que podrían ser posibles dentro del marco ficcional elegido en el texto. La suposición de que leemos una más de las historias posibles, y de que aunque creamos estar leyendo una única historia, realmente se disponen ante nosotros la suma de las posibles historias que podrían acontecer dentro del marco ficcional delimitado por el relato.

No estamos hablando de metatextualidad, un concepto que se utilizó hasta la extenuación en los tiempos de la deconstrucción y la transcodificación hasta llegar a agotarse... y a agotarnos a los lectores, hartos de contemplar al final siempre el mismo juego de muñecas rusas, en el que cada nueva, más pequeña y más escondida muñeca, muestra un gesto cada vez más adusto. Una sobreexplotación que apenas llegaba a ningún punto, simplemente a afirmar la existencia de un metatexto que podría abarcar tanto al texto que

leemos, como a nosotros como lectores, creando así, de forma forzada, bucles con nuestra realidad. Tampoco estamos hablando de otro concepto, como es el de hipertexto, aunque éste, en su facultad de contener otros textos, crean alternativas y pueden contener a su vez múltiples mundos posibles.

El narrador ya no es garante de coherencia en esa pluralidad de mundos. Ya no existe un narrador, ya que podemos elegir una polifonía de voces que cuente la historia. Huyendo de la figura tan enojosa y resbaladiza de ese narrador único, ya sea personal u omnisciente, y acudiendo a la del sujeto de la enunciación, que a su vez dispone o no a ese narrador o juego de narradores, podemos en relación a ese sujeto de la enunciación tratar el relato como síntoma en el que éste, más que comunicar un contenido concreto, expresa su subjetividad y no comunica nada. Su valor connotativo es lo que le da validez, y no el denotativo. De hecho, los aspectos comunicativos del relato no interesan en tanto a la transmisión de un mensaje, sino en cuanto a la existencia de lugares en el que la comunicación se rompe o el lenguaje se ve impedido, o superado. En el que se da el lapso y el acto fallido, y en relación a estos, podemos anclar el relato en sus puntos de ignición, en aquello en que el relato más se delata como artificio, y más implica a ese sujeto de la enunciación.

Nos situamos en los límites del relato, un lugar alcanzado por las maniobras narrativas y escénicas de un Joyce y de un Beckett, así como por algunos de los postulados del teatro épico de Brecht. En la crisis del relato, éste a través de la deconstrucción se ha visto desarticulado y denunciado como farsa, y se ha querido anular su valor en cuanto a intercambio simbólico. En ese lugar fronterizo en el que el relato está a punto de disolverse, es donde el relato puede emerger de nuevo; por eso planteamos ahí el lugar para el nacimiento de una nueva dramaturgia. En ese límite, donde debe dilucidarse la pertinencia del lenguaje, la diferenciación entre verdad y mentira y donde la realidad se encuentra anegada por lo real; allí donde es necesario recrear el lenguaje, a través de la articulación simbólica, es donde el relato alcanza una rabiosa actualidad y cobra un nuevo sentido.

MÁS ALLÁ DE EINSTEIN Y HEISENBERG

Durante el siglo XX, tras los grandes avances que supusieron el planteamiento de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad, y mientras se desarrollaba ampliamente la física de partículas, los físicos se enfrentaron al problema de la unificación. Su objetivo era encontrar una teoría que lograra armonizar gravedad y electromagnetismo, y luego, al ir descubriéndose éstas, que integrara en esa hipotética unificación a los diferentes tipos de fuerza subatómica: la fuerza de interacción débil y la fuerza de interacción fuerte.

La búsqueda de la unificación fue el gran fracaso de Einstein, que tras lograr en pocos años que la Física pegara un salto gigantesco desde los tiempos de Newton, gastó inútilmente toda su vida intentando vislumbrar una teoría total para la Física. El otro fracaso de Einstein fue el de no admitir lo que suponía la mecánica cuántica. Y de hecho, las dos teorías no logran armonizarse de forma completa. Funcionan bien cada una en su escala, pero en el momento en que éstas se combinan, fracasan, y dan lugar a singularidades que ponen en tela de juicio sus planteamientos teóricos. Por ejemplo, situaciones como las que presentaría un objeto de gran masa y extensión de la escala de Planck, ya sea en un agujero negro, o en ese instante primero del Tiempo, previo al Big Bang, en el que toda la masa del Universo estaría concentrada en un punto sin extensión.

Por ahora, se han conseguido formular teorías que explican unificaciones parciales, pero aún queda por cerrar esa teoría final que logre unificar las cuatro fuerzas como casos particulares de un único hecho, y que pueda comprender tanto la cuántica como la relatividad, así como explicar el por qué la materia y el Universo son como son.

Una de las hipótesis que pretende una explicación total y que goza de mayor publicidad es la de la teoría de las supercuerdas, aunque aún se halla en desarrollo y le faltan aún tanto modelos matemáticos como experimentales para llegar a ser considerada por toda la comunidad científica. Según esta teoría, las partículas serían realmente cuerdas vibrantes no puntuales y con cierta extensión a lo largo de un universo con 10 dimensiones espaciales —7 de ellas replegadas— y 1 temporal. Las cuerdas tendrían un modo de vibración, y eso nos salvarían de la incertidumbre de la partícula y de las

singularidades que éstas producirían, ya que si consideráramos una extensión infinitesimal de la partícula —de la cuerda—, al disminuir el tamaño de la cuerda, aumentaría su energía ligada a la indeterminación, con lo que la partícula dejaría de estar ilocalizada, tendría siempre cierta extensión.

En años futuros veremos cuáles son los derroteros de la Física y si realmente la llamada Teoría M, que reúne los 5 tipos de formulaciones de la teoría de la supercuerdas unificándolo con la de la supergravedad, se alza como una explicación completa para cuestiones como materia, espacio y tiempo.

¿Podemos crear de nuevo analogías sobre estas nuevas teorías físicas, configurar así una dramaturgia de la unificación? Sin duda que podemos explorar cuestiones muy interesantes ligadas a la teoría de las supercuerdas o de la supergravedad. Por ejemplo, la idea de desgarró espacial y de cómo la cuerda o n-brana salva ese desgarró; la existencia de multiversos, comunicados a través de los agujeros negros; la posibilidad de que el agujero negro coincida con la creación de otro Universo; la representación de una multiplicidad de dimensiones plegadas invisibles.

Podríamos, pero realmente, parece que en la dramaturgia y en la teoría del relato, al final, todo se declina entre dos alternativas, por una parte, la de lo clásico, tal como fue fijado por Aristóteles en su Poética, y por otra, todo aquello que va en contra esta teoría clásica. Esa nueva teoría dramática, no sería sino una más que reacciona contra los principios clásicos. Llamémosla postmoderna, postdramática, o cuántica. ¿Sería posible una Dramaturgia M, una superdramaturgia que pudiera unificar la Dramaturgia clásica con esa dramaturgia o dramaturgias postclásicas que realmente reaccionan contra ésta?

Volviendo al campo de sugerencias de la ultimísima física, quizá la idea del personaje como vibración, y de la trama como curvatura sea una cuestión a considerar, así como la de una nueva forma de interrelación entre los conceptos de personaje y de trama, o de posibilidad y necesidades correlación a lo que sería una nueva forma de considerar la naturaleza dual de las partículas, que pudiera superar a la interpretación formulada por el principio de complementariedad ligada a la teoría cuántica de Bohr.

Queda abierto para más adelante recoger sus consecuencias, así como las que puede generar la aplicación de teorías sofisticadas de la Matemática, que pueden también generar nuevos puntos de vista acerca de lo teatral. Por ahora, ciñámonos al mundo del teatro. Descendamos a la tierra, y miremos lo que ocurre en nuestro pequeño teatro.

RESUMEN: NOCIONES A CONSIDERAR EN UNA DRAMATURGIA POSTCLÁSICA

EL PERSONAJE

Hemos examinado de forma extensa al personaje como sujeto de decisión, como sujeto de la acción y del habla. Ahora, dirijamos nuestra exploración a las que hemos llamado funciones narrativas del personaje, ser conciencia, articular un punto de vista y dar soporte a una voz narradora.

Como punto de vista, el personaje supone una guía a través del cuál se vehicula la trama, seleccionando para su presentación unos hechos en detrimento a otros que tienen el mismo estatus de existencia; y esta elección de hechos se hace en relación a la presencia como testigo o protagonista del personaje en la escena, o dando a unos hechos más importancia con respecto a otros según destaquemos una mayor presencia del personaje en ciertos sucesos y situaciones en detrimento de otros sucesos o situaciones posibles. El problema de que la información llegue a un personaje para que sea posible su aparición en la trama, así como el acceso del lector/espectador al conocimiento de los hechos, debería ser explorado en una supuesta revisión cuántica, en la que la partícula no tiene constancia de los hechos en que participa, sino sólo del margen de probabilidad en que esté en un hecho determinado u otro alternativo. El narrador omnisciente parece ser imposible, tanto si consideramos un punto de vista cuántico como una relativístico.

Y si nos centramos en el narrador personal, no podemos obviar el problema de la relatividad del punto de vista y de la multiplicidad de éste. ¿Dónde se apoya la articulación del punto de vista y la estructuración del relato, entonces, si no existe ni para un único personaje una unicidad en el punto de vista? ¿Cómo es posible definir un personaje, contando con esa inestabilidad del punto de vista?

Además, si consideramos al personaje como conciencia, éste reflexionaría tanto acerca de la realidad externa como de la realidad interna que se supone vive. El personaje es flujo de conciencia, y también es monólogo interior. Sostiene además un discurso de sí mismo, de los demás, de la realidad que le rodea, en su forma de hacer, ser, hablar. Todo esto está determinando y dando cuenta de la existencia y la identidad de una conciencia.

Como voz narradora, debido a la inestabilidad del punto de vista del personaje expuesta antes, nos encontramos con una narración que no puede apoyarse en una única experiencia vivida, sino en una multiplicidad de posibilidades, algunas veces alternativas, simultáneas e incluso contradictorias. En cada una de esas posibilidades, los valores de espacio, tiempo, trama, hechos, sucesos pueden variar mucho entre sí (y estamos hablando también de diferentes puntos de vista en un personaje único, no sólo de diferentes personajes cada uno con su punto de vista particular, y a su vez, múltiple.)

Aún cuando el tiempo aparente ser lineal y causal, en una posible dramaturgia postclásica el personaje como punto de vista y narrador siempre viviría con la conciencia de que la realidad que vive no es la única realidad posible, sino otra posibilidad más. Y que quizá las otras posibilidades se estén realizando a un mismo tiempo. Llegando incluso a entrecruzarse los hechos de esas otras realidades posibles con los hechos de la realidad representada.

En este caso, el personaje como un narrador que tiene en cuenta no sólo la experiencia que vive, sino además todas aquellas que podrían haberse dado, no es un narrador omnisciente y heterodiegético, que vive la trama desde fuera de ella y ajeno a ésta, sino que sufre y actúa según esas posibilidades y los diferentes espacios de probabilidad que éstas generen.

Y sin embargo, el final de la trama sí que está determinado. Nadie puede negar (aunque se dé un “final abierto”, aunque se presenten diversos finales

posibles, o aunque dándose varios finales alternativos, se dé la posibilidad de elegir entre ellos) que la trama va a acabar de cierta manera, y así, se va a determinar todo lo que ha ocurrido hasta ahora (la trama entera, los sucesos narrados como existentes o posibles, o los personajes), sujetándose a lo marcado por ese final.

En cuanto a ese personaje narrador, considerado personal y al mismo tiempo múltiple, a un mismo tiempo interno y externo, se superponen en él el discurso de alguien que parece valorar todas las posibilidades de su existencia, todas las alternativas que se le presentan, y de qué forma le van a afectar, con el discurso de alguien que sabe de la imposibilidad de huir de su destino, un destino que se forma a través de su decisión y de las acciones que su voluntad genera; un destino conformado por la consideración de todas las alternativas, de todos los mundos posibles, y por el conocimiento de la inevitabilidad de un único final.

Considerando el personaje en sí, y siguiendo argumentos desarrollados más arriba, hay un campo de juego muy interesante en cuanto a ver cuál es el límite de la noción de personaje dentro del texto. Una noción que en lo escénico se complica (o quizá, se sustenta) en la relación entre personaje y actor. ¿Hasta qué punto podemos extender o constreñir la noción de personaje? Y más en relación a conceptos muy cercanos ligados a las figuras de la trama y a cómo éstas aparecen o se pueden examinar. Los conceptos de agente, de actante, de actor, de rol, de sujeto social. Conceptos interrelacionados aunque no completamente coincidentes, y cuyas conexiones, así como la que pueden mantener o se pueden forzar a mantener entre sí y con las características especiales y más sofisticadas del personaje, pueden aportar nuevos campos de exploración creativa. ¿Hasta cuánto se puede forzar esto sin perder la especificidad de ese personaje? Al superar lo característico del personaje: unicidad, coherencia, ¿qué es ese otro ente que puede aparecer y convertirse en la célula dramática de una nueva dramaturgia?

TIEMPO

Las dos físicas postclásicas plantean un problema agudo con respecto a la existencia de un tiempo único, estable y apriorístico. La relatividad plantea la imposibilidad de un tiempo único, mientras que la cuántica nos habla de una indeterminación con respecto al tiempo si intentamos definir el estado energético de la partícula.

En un relato postclásico el tiempo desaparece en cuanto a principio ordenador. Si antes requería ser invisible, ahora, en cuanto que ya no ordena nada, se desarticula, rompe con la trama y la altera y desestructura. El tiempo ahora sólo da cuenta de cómo la trama se desconstruye, y ya no se dirige a un lugar concreto, sino que opta por ramificarse, por explorar posibilidades de acción que se escapan de cualquier economía narrativa.

Se construyen metatramas, en las que no hay un tiempo, sino varios. Los personajes, en su subjetividad, también pueden generar tiempos diferentes. Incluso, el paso del tiempo puede verse alterado. Construir tiempos en que la acción se acelera, o bien se ralentiza. Incluso, tiempos en que coexistan diferentes cadencias de su transcurrir.

El tiempo genera juegos especulares, circulares, fragmentarios, acrónicos. El tiempo ha dejado de ser un eje sobre el que se dispone el relato, la gran espina dorsal que ordena y garantiza el sentido de éste, relacionado con la existencia de un Otro que es la última instancia que legitima el relato. Y en cuanto eso ocurre, el tiempo de ser invisible, pasa ahora a ocupar un lugar prácticamente protagónico en la trama. El tiempo se cosifica y exige como cualquier elemento más del relato el ser justificado. Y en cuanto a eso, pone en duda la validez del relato.

LA TRAMA

Se rompe el esquema de la obra, del relato, como “unicidad” y necesidad. Se destruye cualquier idealismo con respecto al texto, y llegamos a una pragmática de éste. El texto es un espacio empírico y la historia que

cuenta no es sino una más de las muchas que alberga como marco. Las escenas no están del orden de lo determinado, sino de lo posible.

La trama ha estallado, aunque no ha desaparecido. Quizá la desaparición de la trama no sea posible. Y esto es porque, ya sea debido a la misma estructura y funcionamiento de la mente humana, o por los moldes culturales que determinan a la persona inscrita en cierto sistema social, el ser humano intenta organizar los hechos o acciones, por mínimos que sean, agrupándolos en forma de trama. Sería inútil contradecir esto, cuando incluso formas culturales que tienden a lo abstracto como la poesía, o la danza, en un porcentaje muy amplio de sus manifestaciones no pueden negarse a la utilización de elementos narrativos, aunque sean básicos. Un bailarín se acerca a una bailarina. Es difícil que la mente no lo asocie a una estrategia de amistad, o colaboración, o interés, o seducción... Y que luego examine el resto de las actitudes de los intérpretes para comprobar si se cumplen o no las expectativas creadas.

No se puede obviar ese mecanismo de la percepción humana que va a modificar en parte lo realmente presentado para amoldarlo a ese modelo previo de una trama central y coherente. Una escritura que niegue estos principios como son los de la trama única, el principio de necesidad narrativa, y el mecanismo de causa-efecto, debe de tener en cuenta esta forma de percepción casi inmanente al ser humano. Lo que no hay, o se sale de forma poco clara del modelo, va a ser suplido por la imaginación (acertada, siempre acertada) del espectador/lector.

En una escritura postclásica, el sistema causal se ve sustituido por el de las posibilidades. La combinatoria puede acabar siendo determinante para sostener la estructura y forma de una obra. Los principios de percepción citados anteriormente comparan esas escenas posibles, les dan diferente rango de existencia, relacionan elementos en cada una de ellas, e incluso, imaginan nuevas escenas posibles aparte de las expuestas. El catálogo revela nuevas expectativas, y se convierte en una fuente renovada de exploración de la personalidad y psicología de los personajes, así como de la temática que en particular aborda el texto.

Hemos visto que al permitirse la existencia de hechos alternativos, al ser sustituida la necesidad por la probabilidad, y la decisión localizada, determinada y determinista por el juego de las alternativas, emergen tramas paralelas, tramas posibles para una misma historia. En cada una de las cuáles, la historia toma diferentes derroteros. Y en cada una de ellas, la peripecia de los personajes cambia, y los mismos personajes cambian con ella. Aparece en el relato no un único mundo narrativo, sino un conjunto de mundos posibles. No cualquier *mundo posible* es del todo probable, sino que el relato configura y restringe un abanico de posibilidades, incluyendo las más probables, y excluyendo de forma concreta otras muchas, y en cuanto a que niega, sigue manteniendo una coherencia, aunque no es la coherencia del relato clásico. Es una coherencia abierta y, aunque siga siendo determinada, no es determinista.

Aparecen no sólo fenómenos de metaficción, sino también de multificción, hiperficción y paraficción. Los mundos posibles exploran nuevos límites de la ficción, amplían las posibilidades de cómo contar una historia y de lo que es una historia. De lo que es un relato.

ESPACIO NARRATIVO Y ESPACIO FICIONAL

Ya no sólo tenemos que considerar que hay un punto de crisis intensa en el relato en su misma construcción, por el juego de cajas dentro de cajas que supone la cadena de autor como ser real, autor implícito, narrador, punto de vista de los personajes. El relato se moviliza a través del juego de estas figuras, así como por la relación de esta cadena de enunciadores con la materia narrada, con los sucesos, tramas y personajes.

También hay que considerar lo crítico de la misma relación de esos hechos narrados con el diferente estatuto de ficción que tiene cada uno de ellos. No hay una igualdad de valor de ficcionalidad entre los diversos hechos y sucesos narrados. Algunos se acercan más a nuestra realidad. Otros, se contraponen más a ella. Pero esto es sólo un efecto. Esa mayor o menor diferencia de valoración en su verosimilitud de ciertos elementos del relato con respecto a otros realmente nacen de la agrupación de un subconjunto de

hechos con similar verosimilitud, y de su contraste con otros hechos en los que el valor de verdad es claramente diferente. Así, los hechos se agrupan de forma simple en sistemas de trama, y la presencia de ciertos hechos y sucesos que quedan desligados de estos sistemas va a generar ciertos problemas que entran dentro de lo prohibido por la preceptiva clásica.

Pero en una dramaturgia postclásica, podemos integrar en el discurso narrativo hechos —y actitudes del personaje— coherentes entre sí con otros hechos y actitudes del personaje que entren en contradicción con los primeros. Si a los que se integren en sistemas de trama reconocibles y coherentes les damos el estatuto de verdad que confiere el relato clásico a través de la verosimilitud, aparecen elementos discordantes con los primeros, con diferente grado de verosimilitud, que al relacionarse con los primeros pueden incluso llegar a alcanzar la más completa ausencia de verosimilitud. Aquí el lector/espectador es el que organiza los hechos y es él el que les da esta diferente verosimilitud, y en cuanto a eso, les otorga una mayor ficcionalidad a unos hechos con respecto a otros.

La cuestión se complica en cuanto a que los verosímiles del relato —del universo configurado por el relato— no tienen que acercarse —asemejarse— a nuestra realidad, a la lógica con la que imponemos nuestro sistema de realidad, sino que puede que esté en una relación inversa con éste. Eso provoca que, según el verosímil configure un universo alejado de nuestra realidad, estemos en el registro de la literatura fantástica, o según lo configure un universo cercano (incluso hasta llegar a tener elementos comunes con ésta: nombres, lugares, sucesos históricos, personajes) estemos en el registro de la literatura realista.

Ahora bien, los elementos incoherentes englobados en un relato cuyo registro este dentro de lo fantástico (elementos incoherentes que en este caso pueden ser incluso de tipo realista) llegarán a plantear al lector/espectador una duda con respecto a la realidad en que vive éste, el lector/espectador. Mientras que los elementos incoherentes en un relato de registro realista (en este caso, elementos incoherentes que son de orden fantástico o no realista) plantearán dudas al lector/espectador con respecto a la validez de lo narrado.

Aparece así en el espacio narrativo, debido a la coexistencia de ciertos hechos de diferente nivel ficcional, una nueva forma de conflicto dentro del discurso narrativo. La que surge entre diferentes series de hechos, posibles subtramas, o categorías de hechos, con naturaleza muy heterogénea, en la que cada sistema tiene diferente naturaleza de verosimilitud. El relato se puede disponer en una estructura en capas, cada una de ellas de diferente valor de verosimilitud y diferente ficcionalidad, pero que se entrecruzan y llegarían incluso a chocar entre ellas.

Y sin embargo, como ya consideré arriba, el lector/espectador no renunciaría a hacer el texto legible, e intentará encontrar en él una organización simple, pese a esa heterogeneidad de registros. El lector/espectador buscará siempre la unicidad de la trama, y la necesidad y coherencia de los elementos que la integran, en una especie de búsqueda de la *gestalt* de lo narrativo. Pero aún así, percibimos la tensión de un relato que suponemos, pero que los mismos hechos desmienten en ese carácter heterogéneo de sus diferentes fragmentos narrativos. En una misma operación, el relato se escribe y se destruye a sí mismo. Sólo el lector/espectador intenta con estos fragmentos tan diversos armar de nuevo ese relato que se supone fue, aunque el discurso las ficciones lo desmiente. Ya no un relato, sino el fantasma de un relato, al cuál lo que queda de narrativo le hace tender hacia ese relato perdido pero sin llegar nunca a alcanzarlo; ya sea como simulacro, o como resto fragmentario de algo que antes, en cierto tiempo pasado, debió de tener sentido.

El relato sólo depende de esa confianza del lector/espectador y de su sacrificio. El relato sólo llegará a existir si, en este multiverso que le plantea un sistema narrativo no clásico y no mecanicista, el lector intenta armar un universo único y coherente. El lector/espectador plantea hasta el último momento una reformulación del principio antrópico: si esto ha sido escrito por un autor, es para un lector, y en cuanto a que yo leo me sitúo en esa posición de lector implícito, y como tal, intento rastrear y asegurar los principios de ordenación que hay en lo narrado, buscando ese relato que todo sistema narrativo promete. Si el lector/espectador no logra rearmar ese relato, abandonará su lugar como lector implícito, y el texto será declarado ilegible, y perderá toda entidad como texto, ya que no tendrá lector que lo arme.

ESPACIO DRAMÁTICO Y ESPACIO TEATRAL

El espacio literario ya no es sólo espacio narrativo, sino este concepto se ve ampliado por el de espacio ficcional. Es el lugar de la ficción, el que se dan una serie de elementos (espacios, tiempos, personajes, sucesos...) cohesionados por una trama y un tema y expresados a través de formas literarias. Y en él se juega a la relación con el supuesto referente de la realidad. La literatura aspira a convertirse en imagen de la realidad, aunque muchas veces, es la literatura, como una de las fuerzas de la superestructura de una sociedad, la que elabora precisamente esa realidad, definiendo y/o confirmando una serie de parámetros que dan cohesión a un universo cultural definido y que da sentido a cierta sociedad en la que éste se inscribe. Ese universo cultural es el ámbito en el que se define una realidad que realmente, cobra su sentido pleno dentro de los estrictos límites de la sociedad que los genera, una sociedad que busca y quiere cimentarse precisamente en esos patrones culturales que ella misma genera. Esos parámetros no son sino un hecho lingüístico altamente sofisticado sobre el cuál se crea un tejido social.

Sin embargo, la literatura no tiene un referente concreto, no “significa” nada. El hecho literario no es significativo de ningún hecho concreto que haya ocurrido. Por ello, para alcanzar esa realidad, la literatura explora un universo de posibles, y pese a que fije de entre esos posibles siempre, a través del suceso y del acto, un único mundo, el marco de posibilidades siempre está vigente en el texto. Por ejemplo, la idea de fatum, de destino, no hace sino marcar de forma paradójica, dentro del arco de posibilidades, de entre todos los hechos posibles, que la ficción se vea determinada por el más adverso al personaje. Igualmente, la consideración de la aparición de casualidades dentro de la historia, que denuncian una redundancia en los hechos de la trama y que puede llegar al sinsentido a no ser que se exprese que hay otras posibilidades aparte de la de ese hecho insensiblemente recurrente. Y dentro de esas otras posibilidades, sugeridas, que aparecen de forma implícita, y raramente de forma explícita, nos figuramos que el universo de la ficción es tan multidimensional como éste en el que vivimos nuestras vidas.

Lo ficcional siempre ha estado reconocido en el teatro y tiene estatus propio, el de la convención. La “suspensión de la credulidad” invocada por Coleridge (y puede que tomada por él del mismo hecho teatral), se da de forma extrema en el teatro, pidiendo y contando siempre con la colaboración del espectador, que continuamente está destruyendo ciertos indicios para privilegiar otros, y así establecer que una tela ondeando puede ser un mar agitado por el oleaje, o que un gesto puede indicar una acción de mayor amplitud; o descartando la evidencia de que un actor no es el personaje que dice ser, ni hace lo que simplemente finge hacer.

El mismo espacio teatral, delimitado en sus límites, en su luz; incluso dotado arquitectónicamente de una serie de indicadores de que el espacio donde se da la representación se diferencia de forma esencial de aquél donde no se da; ese espacio delimitado y muy concreto llega a tener tal fuerza y a marcar claramente donde empieza la convención y donde acaba, que desde la antigüedad estamos acostumbrados, integrándose esto en el hecho de la puesta en escena, a la asunción por parte del actor de la convención (y por parte del espectador, a aceptar la asunción de esa convención) en cuanto los pies del actor tocan ese espacio, como si atravesaran una, aunque invisible, formidable frontera.

La comunión teatral es consecuencia de la reunión teatral. Como sistematiza Cormann, en lo teatral confluyen: la asamblea (hecho social) y la delegación.

El teatro s asamblea, es lugar social del encuentro de los sujetos. Es lugar de la discusión, del lenguaje, y de cómo los humanos se encuentran en ese espacio común entre sus subjetividades. Pero también es un encuentro de cuerpos, y en él se debate el sentido. En cuanto encuentro de cuerpos, es un espectáculo de lo real. Es pues en el seno de una brutal materialidad donde el teatro se da. La palabra encarnación no es ajena al arte escénico. Todo lo contrario, es uno de sus términos clave. Se encarna ese relato como posibilidad, que sin embargo, función a función, se actualiza, se renueva, se juega de nuevo. Y lo hace, sobre todo, en el cuerpo del actor, que se convierte en ese lugar donde existe una serie de tensiones fundamentales. Ya que el

cuerpo del actor no es sólo un espacio narrativo, como en la literatura “pura”, sino que es además espacio de lo real.

Y el teatro es también delegación de la acción, de la palabra, del interés del espectador, para que se ejerza así el debate sobre el personaje. Surge así el hecho del discurso teatral, en el que por esta teoría de la delegación, hace que el sentido se comparta, fluya entre espectador y escena de forma biunívoca a través de un lenguaje que implica tanto seres sociales como cuerpos.

LUGAR DE LA ESCENA: EL CUERPO

Tenemos entonces la paradoja del cruce en el escenario de la convención teatral con de la densidad de lo real. Esto genera un juego de tensiones entre estas dos categorías, entre la potencia y el acto, entre lo posible y lo existente, entre el signo y lo real, sobre la que se fundamenta el teatro como espectáculo.

Los cuerpos de los actores, la materialidad de los objetos que se dan en la escena, e incluso, el hecho de los actos que se dan en la puesta en escena, condensan el hecho de la existencia. La presencia del espectador como cuerpo da al encuentro teatral un inmenso valor dentro de lo real. Pero junto a ello, la trama y la entidad de los personajes nos hablan de lo posible, así como todo aquello que está del lado de la convención teatral y de la representación, que son expresión de la codificación y del lenguaje.

El escenario es el espacio de posibilidad, como lo es la página del libro en la lectura, o la pantalla en el cine. Es el dispositivo que crea un marco de acuerdo y complicidad para permitir el hecho artístico, y más que la comunicación, la comunidad entre el autor y el lector. Pero en el hecho escénico en la escena hay un elemento más que desborda el carácter de dispositivo del escenario. Es el del cuerpo del actor, presente en la representación. Esta presencia pertenece a un mundo determinista y está localizado. El cuerpo del actor, pese a los trucos escénicos, tiene un valor de presencia que es imposible obviar. Se puede esconder, pero no puede

desaparecer. Se puede disfrazar, pero nunca transmutar. Y además, la operación en la que el cuerpo se disfraza es ya puesta en escena, ya sea por su presentación o por su escamoteo.

El espacio escénico se ve saturado por la presencia del cuerpo del actor, y se subordina la validez del hecho escénico a esta presencia. No sólo es el espacio en el que se puede dar la comunicación del hecho teatral, sino además el que sanciona la exhibición del actor y el encuentro de los dos cuerpos, los del actor y el espectador, a través de la pantalla de la representación. Un encuentro que se juega a través de los sentidos, a excepción de uno, el sentido del tacto. El contacto entre los cuerpos delata lo precario de la representación teatral. Pero puede que a un nivel profundo, éste sea su principio fundacional. El negar ese deseo de tocar al otro, de ser el otro, es lo que permite la articulación de un discurso hecho a través de palabras, sonidos, gestos, imágenes, e incluso, de olores o sabores. Nunca de contactos. El momento del encuentro físico es el momento en que la máscara cae, o lo real acaba con la posibilidad de representar.

La convención que convierte la escena en lugar de lo ficcional, se ve perturbada por el hecho de la actualidad radical del cuerpo del actor, y la emergencia de lo real en uno y otro detalles. En ese marco que es espacio de la convención, construido y elevado para ser lugar de la ficción, se convoca al cuerpo una y otra vez. En él los cuerpos de los actores no paran de dejar huellas, ensuciando la pureza del lenguaje bajo la cuál se ungió. Y el cuerpo mudo del espectador también emerge aquí, a través de sus reacciones emocionales, e incluso a veces, de sus reacciones fisiológicas.

Y esto se vuelve acuciante sobre los mismos cuerpos, los del actor y los del espectador, al cruzarse esa virtualidad con lo contundentemente necesario del cuerpo, en cuanto a que estos *están aquí*. La escena se da finalmente en lo real del actor, en su cuerpo, sobre el cuál recae una tensión, más propia de la psique, la existente entre la evidencia de lo matérico y lo virtual de la convención. La encarnación se convierte en trauma, y aparece una tensión dramática a través de la cuál la obra se cuenta y se vive. El espectador es testigo de un acto sagrado, el del sacrificio del actor a esa tensión. Algo que él

no sufre porque delega su sufrimiento en el actor. La entrega del actor, de su cuerpo, permite el hecho teatral y es fundamental en este nuevo teatro.

¿UN FUTURO?

En los días que vivimos los medios de expresión cultural se hayan en una situación crítica. Esto afecta no sólo a los medios más convencionales, sino incluso a algunos de muy reciente creación. Tal como es el caso de la neotelevisión, que tras su gran desarrollo a lo largo de la década de los 80, hasta convertirse en la forma de ocio mayoritario y el medio que mejor definía la cultura postmoderna, quizá se ahogue y no pueda soportar la ampliación de oferta que está a punto de ofrecer la televisión digital, así como la competencia con los accesos abiertos a través de internet.

O del cine, que para sobrevivir tiene que incorporar una serie de grandes transformaciones tecnológicas —sistemas de proyección digital, 3D— y pese a eso sufre una crisis letal debido al impacto de la rápida difusión de contenidos a través del P2P, que cuestiona la homogenización de la distribución cinematográfica vía majors-grandes multicines.

O incluso, el del libro, que parece haber encontrado su relevo en el libro electrónico, que supone un atentado contra la distribución en papel de miles de ejemplares de los textos que interesan a las editoriales antes que a los lectores —lástima de árboles cortados y de la contaminación inaguantable de las papeleras—.

En una época en que el neocapitalismo sólo permite el acceso al texto y a la cultura a través de condicionamientos económicos regulados por el mercado; en que las editoras se conciben como grandes industrias en competencia que sólo aspiran a producir lo que debe ser consumido; en que el proceso editorial ha renunciado a respaldar un criterio de autoridad cimentado en el estudio y el trabajo sobre el texto para ser sólo una maniobra comercial de difusión masiva de lo que ya no es un bien cultural, sino simplemente un

producto; en este mundo en que, paralelamente, todo lo replicable está siendo digitalizado e integrado en redes de difusión no controladas y *no controlables*; en este asombroso nuevo mundo el intercambio P2P, de persona a persona, está desarticulando el imperio de grandes editoras (ya sean editoriales, discográficas, productoras-distribuidoras de cine o cadenas de televisión.) Si las grandes editoras están intentando homogenizar la cultura, transformando el gusto cultural por el consumo cultural, y el canon cultural por el marketing de lo que debe ser leído/escuchado/visto, y cuyo valor es en cuanto que está siendo (en este mismo momento) consumido por la mayoría (independientemente de su valor intrínseco, ya que el hecho cultural, desde la óptica de la industria cultural, ya sólo considera un valor, el valor de cambio), los nuevos sistemas de distribución apuntan a una crisis radical en esta forma de dirigismo mayoritario y aportan soluciones y nuevas estrategias de difusión al margen de las grandes editoras.

El control pretendido por las grandes editoras de los soportes tradicionales, a través de su producción en gran escala y su distribución masiva, aspira dominar el mercado y anular cualquier competencia, por pequeña que sea. Las grandes editoras esgrimen su gran argumento y lo convierten en su estrategia: *lo que no se ve a gran escala, no tiene validez*, y en consecuencia a esto, trabajan en la producción y distribución de un hecho cultural en concreto de forma masiva y por un periodo de tiempo limitado —ya que en breve deberán dar salida a un nuevo producto de masas, que en el momento de su aparición debe tener el camino absolutamente despejado—. La primera tirada al español del tercer título de la serie Millenium, de Stiegg Larsson, es ejemplar de este procedimiento: 400.000 ejemplares en una única edición, 18 camiones-trailers de gran tamaño repletos de papel impreso que han inundado todos los espacios de venta posibles, desbordando incluso los espacios de almacenamiento de las librerías y sobresaturando al público, ya que hay más ejemplares que lectores (lo cuál se opone al sistema de impresiones sucesivas según se iba agotando la edición en circulación.)

Frente a esto, los canales P2P se mueven en distribuciones irregulares, de escala limitada, y con una mayor continuidad temporal. Curiosamente, la actitud de las grandes editoras, y su afán de control exclusivo de los soportes

tradicionales de distribución, basados en lo matérico (el libro, el disco, la copia de cine, el prime time televisivo), contrastan con los ataques de francotirador del P2P, que asegura mayor inmediatez y facilidad de movilidad al fenómeno cultural, al desvincularlo de su soporte físico. El P2P, basado en el intercambio a través de un interés mutuo hacia lo distribuido, se origina gracias a la virtualidad de los medios de distribución, que logran burlar el cerco impuesto por las grandes editoras en su control de los medios de distribución. Busca en el consenso más que en la autoridad las razones por las que algo pueda ser de interés. Consecuencia negativa de los soportes digitales y de su flujo en las redes P2P es la falta de autoridad, que muchas veces convierten los contenidos difundidos a su través en sospechosos.

Consecuencia de esa mayor movilidad de las redes P2P frente a las formas potentes de distribución de las grandes editoras, es que éstas han entrado en una dinámica suicida que les obliga a destruir los stocks de sus productos una vez agotada su cada vez más breve vida comercial, y a confeccionar inmediatamente nuevos productos, que no supongan ruptura en el gusto impuesto al lector/consumidor. Estas novedades rápidamente ocupan el lugar de las precedentes, presentando siempre una oferta continua, renovada periódicamente, de objetos tan atractivos como perecederos. Al servirse estos productos culturales en los soportes tradicionales (*tradicionales* es aquí un concepto que a veces tiene menos de un siglo de datación, ojo), estos soportes matéricos acucian esta crisis, ya que tras el ingente coste que ha supuesto su diseño, producción, distribución y promoción, al cumplirse su exiguu ciclo comercial, acaban acumulándose como inútiles y literalmente acaban siendo quemados por las grandes editoras para dejar paso a los siguientes. Los clásicos no tienen cabida en ese mundo. El pasado, la memoria, la cultura, no tienen sentido para esta dinámica agotadora. Consecuentemente, frente a la oferta variada y sostenedora que permiten mantener las redes P2P, la distribución a través de los soportes tradicionales se plantea como un borrado periódico, que lleva finalmente a una situación de olvido forzado, de anulación de la memoria.

Paralelamente a la eclosión de internet, el éxito de los formatos digitales y la popularización y extensión global de las redes P2P, y en parte como

consecuencia de todo esto, aparece la cultura 2.0, caracterizada por el intercambio directo entre consumidores; la integración en red de creadores y consumidores culturales de forma que estos les sirven sus creaciones sin intermediarios; la capacidad de mantener la oferta del hecho cultural de forma indefinida, al desvincularse ésta de un soporte de almacenamiento pesado y que requeriría una infraestructura de distribución aparatosa y cara.

La situación se agrava para las grandes editoras por las ventajas que las nuevas tecnologías aportan a los nuevos soportes y que rápidamente han utilizado las redes P2P: inmediatez, mayor ligereza, mayor capacidad de acceso y facilidad de utilización. Esta crisis de los soportes tradicionales, que son controlables y convertibles en valor de cambio, afecta a todas las formas de expresión cultural que se habían convertido en industrias culturales; desde el cine (que se refugia en el subterfugio del 3D, inaccesible a lo doméstico), hasta algunos tan modernos como la televisión generalista (que pregonaba que había acabado con el cine, y ahora en su incipiente madurez, tiene sus días contados) o el mismo libro, sustituido por las mayores posibilidades del libro electrónico (aunque sólo sea, por su capacidad de almacenamiento.) Las industrias culturales no saben manejar las nuevas tecnologías, ya que al obviar éstas el soporte material, no pueden ser susceptibles de convertirse en valor de cambio. Lo que es digital puede ser replicado, y la copia está exenta de pago.

Por cierto, no nos rasguemos las vestiduras con esta desaparición del libro “tal como lo conocemos” hoy en día, en pro de su sustitución por el libro electrónico. El libro tal como lo conocemos tendrá como mucho doscientos años, y no tiene nada que ver con formas más arcaicas y preciosas del libro. Lo que venga —y puede que Kindle y tecnologías similares no sean aún ni un atisbo de lo que va a ser el libro del futuro— tiene tanto derecho a reclamarse sucesor del *Código de Hammurabi* o de las tablillas del *Gilgamesh*, o más, que el libro de bolsillo o el bestseller de tapa dura y letra grande.

Con estas características, es el teatro —y la música en vivo- el que tiene más sentido de que sobreviva, frente al cine, el disco, la cinta celuloide o DVD o la franja de prime time. El hecho de la comunicación teatral, emitida por la voz y el gesto del actor en presencia del espectador, de la comunión teatral y la imposibilidad de duplicar el discurso teatral, nos presentan al teatro como un

hecho cultural que se integra en esa cultura 2.0. Un hecho vivo, no duplicable y que al depender de esa comunión teatral, no corre peligro de sucumbir. Todo lo contrario, en este mundo del P2P, en el que lo “moderno” desaparece tragado por el progreso, lo más tradicional —la ejecución humana y en directo— será lo único que se mantenga. P2P, peer to peer, de igual a igual. Volvemos a la comunicación personalizada, al Tú a Tú, a reconocer aquello que los soportes de difusión masiva habían vaciado: el grano de la voz.

En esta nueva forma —antigua forma—de cultura, la consideración de una escritura relativística-cuántica alcanzará toda su importancia. Y esto gracias a esa apertura del texto al espectador, a hacerle intervenir de forma decisiva en la clausura del texto. Esta dramaturgia nueva, planteada al margen de las corrientes de difusión mayoritarias, busca su público específico, concreto y minoritario y crea un texto para una red; un relato que alcanza su mayor sentido en la interrelación y en el cruce de interpretaciones diferentes.

Será un teatro que no podrá desligarse del compromiso —como sí lo hacen continuamente las formas de consumo cultural de masas—. Un teatro que se volcará sobre el espectador y la experiencia del espectador —algo que las industrias culturales habían negado, ya que sólo les interesaba el espectador en cuanto a dato de taquilla, nada le pedían excepto dinero. Una narrativa que abre sus ojos a la realidad y pese a sus planteamientos postclásicos no renuncia a denunciar injusticias y aspira a cambiar el presente.

Morirá la televisión, pero el teatro, un teatro más humano, pervivirá. ¿No es un estupendo augurio? Para mí, es realmente la promesa de un futuro diferente con respecto al presente que vivimos. Y es necesario que veamos esto con esperanza.

Ya sólo me queda dar fin a este demasiado extenso artículo, ya que el fin es algo tan inevitable como necesario.

*Cric, cric,
Mon cont es finit.
Cri, crac,
Mon cont es acabat.*

BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE 1994.
- Aristóteles; Horacio; Boileau, *Poéticas*. Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Barthes, Roland, *El placer del texto*. Madrid. Siglo XXI, 1996.
- Barthes, Roland, "El Hombre raciniano". Prólogo a *Jean Racine. Teatro*. Madrid, Alfaguara Clásica, 1983.
- Brecht, Bertolt, *Pequeño organon para el teatro*. Sevilla, Editorial Don Quijote, 1991.
- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*. 3 Tomos. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1970.
- Brook, Peter, *El espacio vacío*. Barcelona, Península, 1997.
- Calabresse, Omar, *La edad neobarroca*. Madrid, Cátedra 1999.
- Castells, Manuel, *La Era de la Información*. 3 tomos. Madrid, Alianza Editorial, 1996-1998.
- Cohen-Tannoudji, C.; Diu, B.; Lalöe, F., *Quantum Mechanics*. New York, Wiley, 1981.
- Cormann, Enzo, *¿Para qué sirve el teatro?* Valencia, Universidad de Valencia, 2007.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Barcelona, Edhasa, 1997.
- Doležel, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco/Libros, 1999.
- Doležel, Lubomír, *Historia breve de la Poética*. Madrid, Síntesis, 1997.
- Egri, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*. Nueva York, Simon & Schuster, 1960.
- Einstein, Alfred, *Sobre la teoría especial y la teoría general de la relatividad. El significado de la relatividad*. Barcelona, Planeta, 1985.
- Eisenstein, S.M., *El sentido del film*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1986.
- Eisenstein, S.M., *La forma del film*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1986.
- Eisenstein, S.M., *Hacia una teoría del montaje*. (2 tomos.) Madrid, Paidós Contemporánea, 2001.
- Fabré, Daniel ; Lacorix, Jacques (eds.), *Historias y Leyendas del Languedoc*. Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- Freud, Sigmund, *Obras Completas*. Madrid , Orbis, 1993.
- Gamow, George, *Biografía de la Física*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- González Requena, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2006.
- Greene, Brian, *El universo elegante*. Barcelona, Crítica 1991.
- Greimas, A. J.; Courtés, J. *Semiótica. Diccionario Razonado de la teoría del lenguaje*. 2 Tomos. Madrid, Gredos 1982, 1991.
- Hawking, Stephen, *Historia del tiempo*. Madrid, Orbis 1988.
- Hawking, Stephen, *El universo en una cáscara de nuez*. Barcelona, Editorial Crítica 2002.
- Heisenberg, Werner, *Física y filosofía*. Buenos Aires, La isla 1959.
- Heisenberg, Werner, *La imagen de la naturaleza en la Física actual*. Madrid, Orbis 1985.
- Hernández Garrido, Raúl, "Los surcos de la lluvia", publicado en *Cuadernos de Dramaturgia* n.º 2, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1997. Nueva edición en *Teatro 1, Los esclavos*. Madrid, Teatro del Astillero, 2009.
- Hernández Garrido, Raúl. "Woyzeck, Texto teatral contemporáneo, vanguardia y psicosis", en *Trama y Fondo* n.º 14. Madrid.
- Hernández Garrido, Raúl, "Woyzeck y la dramaturgia de la Muerte", en *La Ratonera* n.º 7. Gijón.
- Lacan, Jacques, *Seminario 3: Las psicosis*. Barcelona, Editorial Paidós 1984.
- Lacan, Jacques, *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Editorial Paidós 1987.
- Landau, Lev, *Curso De Física Teórica - Vol.3: Mecánica Cuántica: Teoría No Relativista*. Madrid, Editorial Reverte, 1983.

- Landau, Lev, *Curso De Física Teórica - Vol.4: Teoría Cuántica Relativista*. Madrid, Editorial Reverte, 1983.
- Lessing, G. E., *La dramaturgia de hamburgo*, Madrid, ADE 1992.
- Elourdy, Carmelo (ed.) *Lao Tse/Chuang Tzu. Dos grandes maestros del taoísmo*. Madrid, Editoria Nacional, 1983.
- Lehmann, Hans-Ties, *Postdramatic Theatre*. Londres, Routledge, 2006.
- Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1987.
- Messiah, A., *Quantum Mechanics*. Dover, New York, 1999.
- Morales, Gregorio, *El cadáver de Balzac. Una visión cuántica de la literatura y el arte*. Alicante, Epígono, 1998.
- Pozuelo Yvancos, José M^a., *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993.
- Robbe-Grillet, Alain, *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral, 1964.
- Sartre, Jean-Paul, *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires, Losada, 1979.
- Szondi, Peter, *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- VV.AA., *Del personaje literario dramático al personaje escénico*, Madrid, ADE 2008.
- VV.AA., *El mundo de la cultura cuántica*. Granada, Port Royal, 2003.
- VV.AA., *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros, 1997.