

**TEATRO DESDE LA POSTMODERNIDAD.
CONSTRUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL PERSONAJE DE
LA *DRAMATURGIA CUÁNTICA***

**DRAMA FROM POSTMODERNITY.
CONSTRUCTION AND PERFORMANCE OF CHARACTER IN QUANTUM
DRAMATURGY**

Antonio César MORÓN

Universidad de Granada

acemores@gmail.com

Resumen: El presente artículo indaga en la influencia decisiva que ha tenido la física cuántica en el cambio de paradigma de la modernidad a la postmodernidad; y de qué manera funcionan los postulados de esta física en la denominada *dramaturgia cuántica*.

Abstract: This paper explores the decisive influence that Quantum Mechanics has meant in the shift of paradigm from Modernity to Postmodernity; and how it works in the postulates of this physics inside the so called Quantum Dramaturgy.

Palabras clave: Modernidad. Postmodernidad. Física cuántica. Dramaturgia cuántica. Personaje.

Key Words: Modernity. Postmodernity. Quantum Mechanics. Quantum Dramaturgy. Character.

1. PERSONAJE DRAMÁTICO, POSTMODERNIDAD Y DRAMATURGIA CUÁNTICA

La historia de la literatura es la historia de sus personajes: Ulises, Celestina, Hamlet, Don Quijote, Nora Helmer, Max Estrella, Bernarda Alba, Stanley Kowalski... y tantos, tantos otros, más o menos conocidos por el gran público, siempre sustentando las bases de cualquier obra literaria. Se puede argumentar que la construcción del personaje es el paso previo y fundamental para la composición técnica de una obra, constituyendo el "elemento esencial para que puedan existir las acciones en el teatro" (Alonso de Santos, 2007: 113). En el género dramático esta idea se hace mucho más patente que en cualquier otro, dado que la obra dramática se sustenta de eso, de personajes. Ahora bien, conviene replantearse algo esencial en lo que habitualmente el investigador no repara jamás porque se da por harto conocido: ¿qué es un personaje?

1.1. EL PERSONAJE EN LA MODERNIDAD: ANÁLISIS DESDE LA FÍSICA NEWTONIANA

Atendiendo al DRAE se aprecia la siguiente definición dentro de su segunda acepción de la palabra: "Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica". Se observa en esta sencilla definición una premisa básica que está ampliamente extendida: la consideración de que los personajes son *seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc.*, en definitiva, la consideración de que el personaje es un ser. Concebir el personaje como *un ser* conlleva una visión determinada de la literatura, al considerar que el personaje es una individualidad, una única esencia; se puede expresar esta premisa en términos, incluso, matemáticos: el personaje es un $1=1$. Esta es, por supuesto, la consideración tradicional del personaje que desde la invención del teatro en Grecia ha prevalecido y prevalece hasta hoy. El Realismo literario, movimiento que sigue dirigiendo un amplio porcentaje de las obras dramáticas que se componen hoy en día, naturalizó, con respecto a la técnica de construcción dramática, algo que en principio parece muy evidente: 1 personaje = 1 individuo = 1 psicología. Quiere esto decir que un personaje tiene una psicología determinada y solo una. El cómo se comporte el personaje, cómo actúe desde el punto de vista psicológico, es, sin embargo, otra cosa. Pero los realistas aportaron algo más: un mismo personaje puede tener comportamientos diferentes e inesperados. Ahora bien, ¿cómo presentar comportamientos diferentes e inesperados de un personaje cuando se supone que 1 personaje que es igual a 1 individuo que es igual a 1 psicología es siempre el mismo? Si esto es así, ese personaje tendría que actuar igual en todo momento, su comportamiento debería ser predecible dentro de unas reglas, tal y como se observa,

por ejemplo, en los personajes de los cantares de gesta¹. Es a través de un invento muy sencillo como el personaje puede tener comportamientos diferentes e inesperados: las circunstancias; y la idea de que las circunstancias son las que moldean la psicología y rigen el comportamiento del personaje. Por eso, se podrán apreciar comportamientos sorprendentes en los personajes contruidos con los criterios del realismo literario, dado que se puede conocer a un personaje, pero nunca se tendrá certeza de su comportamiento, porque las circunstancias multiplican el orden de sus variables de actuación. Siguiendo con la formulación matemática, se podría expresar, entonces, lo siguiente: 1 personaje = 1 individuo = 1 psicología + ∞ circunstancias = ∞ comportamientos. Según esta ley hay una tendencia a infinito de las circunstancias que marca la tendencia a infinito de los comportamientos. Si bien, por otro lado, se debe tener en cuenta que esa tendencia a infinito no es real, sino que está marcada por unos límites algo nebulosos y muy difíciles de definir: los límites de la lógica. ¿Qué ocurre cuando unas determinadas circunstancias generan un comportamiento o una acción que salen de los límites de la lógica? Que se provoca risa, o bien, desatención por parte del lector, dado que ese comportamiento no sería verosímil. ¿Qué ocurre cuando son las propias circunstancias establecidas las que salen de los límites de la lógica? En este caso se pueden analizar dos vías dependientes del pacto de verosimilitud con el lector: si, por un lado, se respeta ese pacto: se genera la constitución de un mundo maravilloso, mágico, en el que las circunstancias pueden ser realmente infinitas. Si, por otro lado, se rompe ese pacto: se genera la constitución de un mundo absurdo. Este mundo absurdo puede ser aceptado si la ruptura de la verosimilitud es aceptada (como puede ocurrir en el denominado 'teatro del absurdo');

1 La teoría literaria a partir del realismo afirma que aquellos personajes de los cantares de gesta "no tenían psicología". ¿Por qué? Porque obedecían siempre a un mismo patrón, se comportaban siempre de la misma manera. Detengámonos un momento en esta última afirmación. Decir que los personajes que proceden de la literatura medieval de los cantares de gesta no tenían psicología es algo así como pretender analizar la estructura de cualquier sociedad con un microscopio. Quiero decir con esto que un microscopio no sería el instrumento adecuado para observar los patrones de comportamiento de una estructura social, así como las reglas de la psicología establecidas a partir del realismo resultan infructuosas a la hora de observar el comportamiento de los "personajes" - actantes medievales. Los personajes medievales no actúan como individuos porque no son individuos, sino seres humanos que responden a la lógica teocéntrica de los autores que los crearon: el status y el comportamiento están determinados por origen divino y obedecen a un 'lugar natural' que no ha sido dispuesto en ningún modo por otros seres humanos. La polémica De Axiliis que se originó en torno al libre albedrío, y que marca obras tan relevantes como *La vida es sueño*, no es más que la evidencia del cambio del mundo antiguo al moderno, la evidencia de una etapa de contradicción que según la dialéctica hegeliana adaptada por Marx nos lleva de la sociedad teocéntrica a la humanística y con ella al nacimiento de las incipientes formaciones de la ideología burguesa. El Realismo es la culminación de ese proceso en literatura, pues a partir de él, como dije antes, se imponen todas las reglas de constitución de un personaje que permanecen hasta hoy.

pero si la ruptura de esa verosimilitud no es aceptada, se puede caer en el mismo caso que ha quedado definido al principio, es decir, la desatención por parte del lector².

Sea cual sea la salida, cada una de ellas está controlada, vigilada muy de cerca, por los límites de esa nebulosa que se denomina la *lógica*. La lógica consiste en la sustentación de una serie de leyes que articulan la técnica dramática: un drama responde a tal o cual lógica textual. También significa el conjunto de leyes y reglas culturales que subyacen en un escritor, las cuales este acaba articulando dentro de su texto: tal o cual drama responde a la lógica de su tiempo. La palabra 'lógica' puede ser bien un sustantivo procedente del latín *logica*: "Ciencia que expone las leyes, modos y formas del conocimiento científico" (DRAE), bien un adjetivo (en femenino) procedente del latín *logicus*, cuya acepción cuarta está referida a: "Dicho de una consecuencia: Natural y legítima" (DRAE). Es muy interesante para este artículo esta última acepción procedente del adjetivo. Y, dentro de la misma, es fundamental destacar tres palabras puestas en relación: *consecuencia*, *natural* y *legítima*. Porque la nebulosa de la lógica está realmente ahí, en la consideración de que existen consecuencias naturales y legítimas en los personajes, o, mejor dicho, en la acción que desarrollan o que envuelve a los personajes en el texto. Según esto, habría también consecuencias no naturales ni legítimas, es decir, no lógicas; pero estas funcionarían dentro de un texto mal escrito y el escritor se vería obligado a solucionarlas. Por ejemplo, si un personaje muere en un momento dado, no puede aparecer en un tiempo posterior a su muerte, a no ser que el pacto lógico del texto sea el de lo maravilloso, en términos de Todorov (1970)³.

Pensar que lo natural es lo legítimo porque es consecuente es un esquema que funciona dentro de un orden que responde a la física moderna del mundo⁴. Hablar de lo consecuente responde a una ley causa-efecto que, dentro de la física moderna, queda establecida prototípicamente en Newton. La física newtoniana habla de un mundo que funciona con leyes causa-efecto que el ser humano puede descubrir a base de observación y experimentación científicas. El funcionamiento físico de la realidad

2 También hay que tener en cuenta que las diferentes sociedades establecen pactos diferentes con lo literario, de modo que lo que funciona en una puede no funcionar en la otra. Incluso pueden producirse tensiones sociales en torno a grupos diferentes que establecen pactos diferentes con la literatura. Pensemos así en los hombres de la ilustración y su ruptura del pacto con las comedias de magia de su tiempo.

3 Pensemos en la aparición del padre de Hamlet en la obra shakespeariana: es un elemento sobrenatural que necesita que el lector / espectador acepte como posibilidad. La técnica de Shakespeare es reconocida por el espectador occidental y no plantea ningún problema esta aparición de un espectro. Ahora bien, un espectador occidental tendría problemas en reconocer los espectros que aparecen en el teatro japonés, dado que están presentados con una técnica diferente. Esto puede hacer que ese texto fracase porque se rompa el pacto de aceptación de la verosimilitud.

4 En una sociedad teocéntrica lo natural es lo legítimo, pero no por ser consecuente, sino porque así ha sido impuesto por la divinidad.

y el ser humano son entidades distintas y este último no participa en ningún caso del funcionamiento de esa realidad, sino como un cuerpo más, un trozo de materia sometido a esas mismas leyes físicas. Las leyes newtonianas son lógicas, precisas, exactas, evidentes. Así funciona la naturaleza. El intento del Realismo a la hora de construir un personaje es hacer que obedezca a esa precisión de la física newtoniana; de manera que el personaje queda sometido a una serie de leyes causa-efecto en su manera de actuar y comportarse que podrían estudiarse de manera casi científica. Se podría expresar siguiendo el siguiente esquema: el comportamiento a se correspondería con el impulso b y si no hay una correspondencia natural entre a y b es porque no conocemos alguna variable de las circunstancias. Una vez conocida esa variable, la correspondencia entre comportamiento e impulso se restablece y todo vuelve a configurarse dentro del mundo lógico⁵. Todo personaje que no obedezca a ese esquema supone una censura literaria, es decir, la falta de respeto a esta ley supone que el texto está, definitivamente, mal escrito.

Dentro de la teoría teatral, el paradigma teórico de todo este proceso es Konstantin Stanislavski (2003) y, con él, toda la escuela naturalista posterior: desde Lee Strasberg (1990) hasta Michael Chejov (2006) o William Layton (1990). La consideración fundamental de esta escuela es que el personaje responde a unas pautas de comportamiento que el actor tiene que conocer e interiorizar *como si fuera una segunda piel*, que diría el director ruso. Una de las preguntas fundamentales a las que tiene que responder el actor en el momento de interpretación de su personaje es: *¿por qué?*. Plantear esta pregunta conlleva una premisa: el actor debe ser consecuente en todo momento con su interpretación, ya que se considera que el personaje está escrito de manera lógica. De hecho, uno de los grandes focos de atención de Stanislavski son las que él denomina como *circunstancias dadas*. El actor, previamente a interpretar su personaje, tiene que conocer todas las variables circunstanciales que determinan su comportamiento, porque cuanto mejor conozca esas variables, mucho mejor comprenderá a su personaje y el comportamiento del mismo. Por supuesto, la mayor originalidad de este teórico consiste en plantear que el comportamiento humano puede ser comprendido a través de la propia vivencia del actor, es decir, que el actor podrá indagar dentro de su propia vida psicológica las mismas sensaciones, emociones, etc., que están impulsando al personaje a actuar de una forma determinada. Solo después de este proceso de interiorización del personaje se podrá producir *verdad* sobre la escena, que es el fin último de todos los teóricos de esta escuela⁶.

5 Si tomamos como ejemplo a Hamlet veremos cómo el personaje va actuando en todo momento a partir de la información que conoce, porque esa información va generando a cada paso una reformulación de sus propias circunstancias.

6 De hecho, la manera de acceder a esa *verdad*, el proceso por el cual se llega hasta ella, es lo que diferencia a unos teóricos de otros dentro de esta escuela. Por ejemplo, la gran diferencia entre Stanislavski y Strasberg está en el papel que se le confiere a la imaginación por parte del actor a la hora de producir

El concepto de *verdad* se corresponde con el de *lo natural*. La mentira, lo no natural, lo no lógico, en definitiva, no produce emoción, porque deja ver una artificialidad que distancia al personaje del ser humano real, provocando que el personaje no resulte *creíble* o, dicho en términos aristotélicos, *verosímil*. El personaje (y el actor que interpreta a ese personaje) debe estar construido de manera que la técnica que lo sustenta no sea vista. Se entiende así por qué los máximos logros de los montajes realizados a partir del sistema de Stanislavski son las obras de autores realistas: Henri Ibsen, Anton Chejov, Tennessee Williams o Arthur Miller.

1.2. DE LA DEFINICIÓN CLÁSICA DE POSTMODERNIDAD A SU VINCULACIÓN CON LA FÍSICA CUÁNTICA

Hasta aquí ha quedado establecido el conjunto de reglas que articulan al personaje dentro de la tradición; mejor dicho, hasta este momento se ha venido planteando cuál es la lógica de la modernidad en torno a la articulación del personaje. Ahora bien, ¿qué ocurre en la época denominada postmoderna? Antes de responder a esta cuestión, sería conveniente enfrentarse a una cuestión anterior: ¿qué es la postmodernidad?

Desde mi punto de vista, la postmodernidad es la desconfianza en los grandes sistemas heredados de la modernidad. Por grandes sistemas se deben entender, fundamentalmente, aquellos que engloban cuestiones relativas a organización política y social, económica, filosófica y, centrándose ya en la tesis de este artículo, el sistema de la física, que implica la manera del ser humano de acercarse, conocer y mirar la realidad, además de mirarse en esa realidad.

La modernidad había prometido el mejor de los mundos posibles. Pero después de la Segunda Guerra Mundial, esa promesa se siente como algo inútil⁷. ¿Existe un corte radical entre la etapa moderna y la postmoderna? ¿Es la postmodernidad otro momento diferente al de la modernidad? Desde mi punto de vista, no. La postmodernidad no es una etapa distinta, si bien podría llegar a ser vista como una etapa de contradicción, inexorable fruto de la idea, anteriormente expresada, de desconfianza en los grandes sistemas o,

verdad. Strasberg requiere por parte del actor una inserción de su vivencia dentro de la realidad, cosa que Stanislavski solucionaba a partir de la imaginación del actor.

7 El sistema económico capitalista intenta mantenerse a toda costa. Ahora bien, el capitalismo a modo de padre autoritario, como sistema último de organización social, como necesario fin de la historia, fue cuestionado y obligado a readaptarse. El capitalismo es obligado a legitimarse de nuevo ante la sociedad. Es así como se va convirtiendo poco a poco en una 'aldea global'. Si analizamos este concepto veremos que a través del mismo estamos vinculando la constitución social más pequeña con la más grande, la más concreta con la más abstracta, con la finalidad de hacernos sentir que solo hay un mundo en el que todos somos vecinos. La aldea implica la solidaridad en estado puro, la confianza, el bienestar, la tranquilidad de que todo tu mundo está controlado. Al haber sido cuestionado, el capitalismo se acaba presentando como una especie de hermano mayor con el que puedes dialogar e influir en su comportamiento.

diciéndolo con García Barrientos (2014: 37): “la ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo”. Así, podríamos afirmar con Lyotard (2000), que dentro de la modernidad existe una actitud que denominamos postmoderna. El filósofo francés incluía en el título de su famoso ensayo inicial de toda esta filosofía la palabra *condición*, de manera que habría que matizar diciendo que la postmodernidad no es una época, sino una *condición* dentro de la época moderna. Esa *condición* no surge por generación espontánea; esa *condición* puede ser concebida como la suma de una serie de contradicciones dentro de los diferentes sistemas y ámbitos de conocimiento. Como se ha anunciado en el párrafo anterior, destaca entre todos ellos el sistema de la física, dado que este da cuenta de la realidad en la que se desenvuelve el ser humano.

A partir de 1900, Max Planck se da cuenta de algo que marcará la trayectoria de la física durante todo el siglo xx: la emisión o absorción de energía no sucede de manera continua sino que lo hace a modo de múltiplos de un número entero, que él denominó: *cuanto de energía*; y que equivale a $6 \cdot 10^{-34}$ julios/segundo (Sánchez Ron, 2005). ¿Qué existe entonces entre un cuanto y otro? Ese es el inicio del misterio de la física cuántica y su ruptura con la física tradicional. Con lo que se está rompiendo, en definitiva, es con la idea de continuidad de la física tradicional, ruptura tan difícil de asimilar que el propio Planck pensaba que debía existir un error en sus mediciones, dado que escapaban a la *lógica* de la física newtoniana⁸.

Estas primeras teorías de la cuántica iniciadas por Planck influyeron de manera decisiva en la formulación más perfecta que haya existido después de la física de Newton: la Teoría de la Relatividad de Einstein. La Teoría de la Relatividad plantea un nuevo orden de la realidad, en tanto que la misma estaría articulada en torno a una constante: la velocidad de la luz. Es este elemento, la luz, el que origina las dimensiones de espacialidad y de temporalidad; dimensiones que pueden ser alteradas, simplemente, alterando nuestra velocidad (Ruiz de Elvira, 2003).

Pero si, hasta ahora, se han venido anunciando dos de los elementos fundamentales para comprender la desconfianza y la ruptura que la postmodernidad establece con respecto a los grandes sistemas procedentes de la modernidad, no puede dejarse al margen un tercer gran elemento que procede no ya de la física sino de la psicología;

8 Podríamos decir que la física es el primer sistema que comienza a desconfiar de la modernidad. Por su parte la filosofía con los pensadores denominados ‘de la sospecha’ (Marx, Nietzsche y Freud) nos ofrece también una desconfianza en la modernidad paradigmática del kantismo. De manera que esa desconfianza postmoderna se plantea ya desde el mismo siglo xix. Ahora bien, considero que el sistema filosófico sigue estando plenamente dentro de los límites de la modernidad, solo que desarticulando su visión tradicional. En cambio la física está articulando una visión completamente nueva, en el sentido de que la cuántica abre un campo en el que la realidad escapa por completo al establecimiento de una lógica. Los tres filósofos citados, sin embargo, intentan construir un mundo lógico. Quien más podría acercarse al mundo de la cuántica es Freud que incide en el análisis de una actividad completamente contraria a la lógica como es lo onírico.

me estoy refiriendo, por supuesto, a las teorías sobre el inconsciente elaboradas por Freud. Así, se puede enlazar todo lo expresado anteriormente al cuestionamiento de la noción de sujeto, que se realiza desde los planteamientos freudianos. El sujeto como *res cogita*, tal y como lo definiera Descartes, capaz de controlar todo su mundo a través del pensamiento, cuya identidad estaría ligada a su propio pensamiento, es sobrepasado por Freud. En su indagación acerca del mundo de los sueños, el teórico austríaco demuestra que la identidad del sujeto es desconocida para el sujeto mismo. De modo que una cosa es la identidad pública, lo que el propio sujeto puede controlar que es; pero otra muy distinta es la identidad privada, lo que el sujeto realmente es. Esa identidad real es una actividad que escapa al mundo de la lógica, al mundo de los límites, perteneciendo de pleno derecho al inconsciente.

Cuántica, Relatividad e Inconsciente son las bases que desde el mundo moderno producen la condición postmoderna. Son, en definitiva, el germen del pensamiento de desconfianza en el mundo moderno que se va a producir en la postmodernidad. Porque estos tres factores conducen al ser humano a cuestionarse nuevamente qué es la realidad, qué es el yo y cuál es la relación de ese yo con la realidad; siendo consciente, además, de que en ningún momento se podrá responder a ninguna de estas preguntas con criterios de *verdad* incuestionables.

No quiere decir esto que el mundo moderno haya dejado de existir. O que el arte moderno haya dejado de existir. Porque el arte postmoderno, al igual que la postmodernidad, será una condición inserta dentro del arte moderno. Por eso, hay una generación de autores como, por ejemplo, Lorca, que destilan productos tanto dentro de la lógica moderna como de la condición postmoderna⁹ (Morón, 2010).

La condición postmoderna en el arte, a lo largo del siglo xx, está generada en algunas de las vanguardias. Llamamos así a movimientos diferentes que extrañan a los consumidores, que presentan un arte que escapa a la lógica de planteamiento del mundo moderno. Las dos grandes épocas de vanguardias son los años 20 y los años 60. Están distribuidas, como se puede apreciar, antes y después de la Segunda Guerra. De modo que se hace necesario cuestionar la idea de que la condición postmoderna ocurra como una respuesta a la crisis de la modernidad originada con la Guerra. Deberíamos hablar, entonces, de un *germen* de la condición postmoderna y de una *floración* de tal condición. En el germen estarían todas las primeras vanguardias y la filosofía y física aludidas. A la floración pertenecerían las segundas vanguardias y filósofos como Lyotard o Baudrillard, que teorizan acerca del fin de la búsqueda de identidad y, por tanto, acerca del fin del sujeto. Si la filosofía germinal de la postmodernidad seguía buscando leyes que pudieran

9 Obras como *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, pertenecerían a la lógica moderna de la dramaturgia. En cambio una obra como *El público* (García Lorca, 1998) pertenecería a la lógica de construcción de la postmodernidad, aunque fuera de manera incipiente.

vincularla de nuevo a la confianza moderna, la floración de esa postmodernidad se niega a buscar ese tipo de leyes, pues la desconfianza se produce desde el comienzo mismo de la creación de un posible sistema con el que penetrar en la realidad. Desde esta óptica, la realidad se ha convertido en un *simulacro* (Baudrillard, 2001) imposible de acaparar dentro de un conjunto de leyes; pues el simulacro no es único, sino múltiple; no es eterno, sino cambiante; no tiene una constitución, sino infinitas.

A partir de la postmodernidad, arte y ciencia pueden ser articulados conjuntamente, a través de una mirada cuántica que permita el entrecruzamiento de ambas (Martinez Thomas y Caffarel, 2012 y Wilson, 1999). Acercándose, pues, a las premisas fundamentales formuladas desde la cuántica, se llegarán a comprender las premisas fundamentales que configuran al personaje en la dramaturgia postmoderna y, por ende, dentro del producto denominado *dramaturgia cuántica*. Todo lo que es la configuración del personaje se verá expuesta y sometida a un nuevo paradigma de conocimiento del mundo. Por ello, para explicar la configuración del personaje en este nuevo paradigma se hará imprescindible hablar también de la configuración dramática dentro del mismo, al ser expuestos los códigos esenciales a una nueva realidad o perspectiva de la realidad o principios sobre la realidad.

1.3. PRINCIPIOS DE LA FÍSICA CUÁNTICA Y SU REPERCUSIÓN EN DRAMATURGIA

Hay tres principios que articulan la base de toda la física cuántica (Sánchez Ron, 2005) y que configuran definitivamente al personaje desde la postmodernidad hacia la *dramaturgia cuántica*: ruptura del principio de continuidad y por tanto indeterminación del espacio-tiempo; anulación de c (velocidad de la luz); dualidad onda-partícula.

Estos principios se mezclan entre sí y resulta muy complejo presentarlos por separado, es decir, explicar uno sin aludir a los otros. Intentaré realizar, a partir de este momento, una exposición lo más didáctica posible de cada uno de ellos, evitando caer en la pura abstracción teórica. Para ello, propongo la comprobación de estos principios fundamentales en torno a la construcción del personaje en la *dramaturgia cuántica*, a partir de una de las obras que puede ser denominada bajo tal etiqueta. Me estoy refiriendo a un texto publicado hace algunos años en un libro que llevaba, precisamente, el significativo título de: *La dramaturgia cuántica. Teoría y práctica* (Morón, 2009). En dicho libro existe un apartado teórico acerca de todos los principios de construcción de una dramaturgia basada en la física cuántica. Le sigue un apartado de creación literaria conformado por una obra basada exclusivamente en todos los principios que allí se exponen. Y, en tercer lugar, hay un apartado de tipo didáctico, en el que se explica cómo se vuelcan todas las teorías expuestas en el texto literario concreto. El título de tal texto

es *Dámada*. Cuenta la historia de la lucha de una mujer enferma contra el Estado para que este la someta a una eutanasia¹⁰. Los temas fundamentales de la historia son el sufrimiento y el poder. Intentaré ir mostrando a través de los ejemplos entresacados de dicho texto, lo más destacado de esta teoría en cuanto a la construcción del personaje.

1.3.1. *Ruptura del principio de continuidad*

En la dramaturgia tradicional todo personaje posee una continuidad en su acción¹¹. Se puede alterar el orden de la acción, pero no la construcción del personaje como una línea continua dentro de esa acción. De ahí que Stanislavski hablara en su teoría de una *línea de acción continua*, que el actor tiene que tener presente, controlando el espacio y el tiempo que está sucediendo en cada momento del personaje, y al propio personaje dentro de ese espacio-tiempo. Esta dinámica se concibe como la única manera de darle continuidad al personaje y no perderse en la interpretación del mismo; pues esa pérdida implicaría un fracaso, en el sentido de que no sería creíble su interpretación. Ahora bien, ¿qué pasaría si el dramaturgo, desde el momento mismo de su construcción, eliminara la continuidad clásica? Encontraríamos un personaje sometido al azar y, por tanto, integrado dentro del caos, sin posible ubicación en un espacio-tiempo y sin posible ubicación en una psicología determinada. La discontinuidad en el personaje se consigue anulando la articulación lógica del comportamiento. O bien disolviendo las fronteras que facilitan la articulación lógica del espacio-tiempo. Y ello conlleva una ruptura con la convención psicológica del personaje, que acabaría funcionando dentro de un *tránsito*¹², no como individuo, sino como acción potencial desarraigada de todo tipo de límites. Pensemos por un momento en la siguiente situación: el personaje a está desarrollando un diálogo amigable con el personaje b. De repente saca un arma y lo mata. Eso es romper la continuidad del personaje. Si esto sucede en dramaturgia clásica, dentro de la historia el autor tiene que responder *por qué* a ha actuado de ese modo, en un intento de recuperar dicha continuidad¹³. Ahora bien, supongamos que, continuando dentro de la misma acción dramática, vuelven a aparecer de nuevo, instantes después, los personajes a y b manteniendo el mismo diálogo amigable, pero, de repente, es b quien mata a a. Ahí no solo se estaría rompiendo con la continuidad del personaje, sino de la historia misma, pues ambas acciones se contradicen, de manera que el lector no podrá seguir una acción

10 La obra está basada en el caso de Chantalle Sevre.

11 Pensemos en el clásico ejemplo del burro perdido por Cervantes en el Quijote. Gran parte de la crítica se ha centrado en ese detalle destacándolo como una falta técnica en el sentido de un olvido por parte del escritor, porque rompe la continuidad de la lógica (Eissenberg, 1976).

12 Vid. 2.1. Tránsito.

13 Mucha literatura de misterio tiene un inicio en el que un personaje mata a otro de repente, sin ninguna explicación previa, para, en el resto de la novela, desarrollar y darle sentido a esa acción inicial.

lineal¹⁴. Pensemos acerca de la discontinuidad a modo de desorden espaciotemporal y analicémoslo en el siguiente ejemplo de la obra citada:

[Ejemplo 1]

FLAGELO.- En el bosque de tu cuerpo tu niño se quedó... ciego, jajajajajaja.

FUÑA.- Así es, así es, así es. Bravo Flagelo. Jijijiji.

DÁMADA.- Fuera de mi casa, malditos. Dejadme dormir.

FUÑA.- Dámada, ¿acaso no sabes que estás incubando... un cáncer?

DÁMADA.- Cómo dices aborrecido...

FUÑA.- Al mismo tiempo que un niño, un cáncer. Ese es tu precio, Dámada.

DÁMADA.- ¿Mi precio por qué?

FLAGELO.- Por que nazca éste. Míralo, Dámada, ¿qué nombre quieres ponerle?

DÁMADA.- Se llamará Tulús.

FLAGELO.- Es nombre de sargento.

FUÑA.- O igual de mantequilla. Mira qué blanco es, parece que su piel deslumbra.

Y llora el muy bribón. Mira cómo lo cojo, si le corto una pierna, ¿se quedará cojo?

DÁMADA.- ¡Nooo! ¡Nooo! ¡Nooo! Ya podéis darme la muerte a mí, pero a él no le hagáis daño.

TULÚS.- ¿Y vinieron a verte dos criaturas?

DÁMADA.- Sí.

TULÚS.- ¿Y ese es el secreto de por qué perdí una pierna en el accidente?

DÁMADA.- Sí, porque no supe qué responder a sus acertijos.

FUÑA.- Igual si dices qué viene después del bosque de tu cuerpo, lo dejo sano.

DÁMADA.- En el bosque de mi cuerpo abrigaré a mi bebé...

FUÑA.- Así le cortaré la pierna.

DÁMADA.- No, no, espera... En el bosque de mi cuerpo mi niño se queda...

CORO DE SILENCIOS.- Entero. No llores Dámada, ya todo pasó. Hemos podido salvar a tu hijo, mas no preservarte de la enfermedad. Si estás prevenida podrías incluso llegar a soportarla con dignidad.

DÁMADA.- ¿Y en qué consistirá mi enfermedad?

TULÚS.- El Coro de Silencios te engañó; no pudieron salvarme y por eso te llegó la enfermedad.

DÁMADA.- Pero nunca quedaste cojo.

TULÚS.- Pero me llegó la muerte pronto (Morón, 2009: 83-84).

14 Este tipo de construcción podemos observarla en el cine de David Lynch, especialmente en películas como *Mulholland Drive*.

Si se observa con detenimiento este primer ejemplo, se podrá apreciar que, en un espacio mínimo, se están intercalando *espacio-temporalidades* muy distanciadas entre sí. De este modo, en los primeros parlamentos del mismo, Dámada está *incubando* a su hijo que todavía no ha nacido. En una frase determinada de Flagelo observamos un cambio muy brusco, pues en la misma pasa del niño no nacido todavía al niño nacido ya: “Por que nazca éste” (aquí todavía no está nacido el hijo). “Míralo, Dámada” (a partir de aquí el hijo ya ha nacido). En el espacio de cuatro parlamentos, Tulús, el hijo, ha pasado de ser un bebé al que amenazan con hacerle daño, a ser un hombre que interroga a su madre. Por otro lado, aparte de esta ruptura con la continuidad temporal, nos encontramos con la ruptura de la continuidad en cuanto a si Tulús perdió o no una pierna; y cómo la perdió. Queda todo envuelto en una nebulosa; así se constata cómo Tulús pregunta en un momento dado “¿Y ese es el secreto de por qué perdí una pierna [...]?”, para instantes después observar cómo Dámada destaca “Pero nunca quedaste cojo”. La respuesta de Tulús, “Pero me llegó la muerte pronto”, no hace sino seguir envolviendo la situación dentro de un misterio o, dicho en términos cuánticos, una *indeterminación* constante¹⁵.

1.3.2. Anulación de *c* (velocidad de la luz) y sus consecuencias

La velocidad de la luz es quizás el último límite que establece la física moderna. Es una constante de velocidad insuperable, tal y como la presenta Einstein en la Teoría de la Relatividad¹⁶. Sin embargo, un experimento realizado en 1982, en la Universidad Sorbonne de París, por el físico francés Alain Aspect, demostró que las partículas pueden intercambiar información a velocidades superiores a la de la luz. Desde un punto de vista dramático se puede interpretar esta aporía como una ruptura, la ruptura de un límite, lo cual implicaría la ruptura de una lógica. El intercambio de información a una velocidad superior a la de la luz, y, por tanto, rompiendo con el límite y la lógica clásicos, implica que los personajes no estén obligados a responder a la pregunta del *y lo sé porque* referida al conocimiento de la información, sino que la misma se intercambia entre ellos de manera infinita. En cualquier texto de dramaturgia clásica los personajes adquieren información solo en determinados momentos y solamente dentro de unos límites que vienen marcados por la causalidad, el *y lo sé porque*. De este modo el personaje puede conocer información *porque* la ha leído, la ha observado, se la ha comentado otro personaje... Si se abandona esa lógica causal, el texto se adentra en un nuevo pacto: el de lo maravilloso (en cualquiera de sus vertientes posible), en el que, en última instancia,

15 Con lo cual el lector se verá obligado a participar de la posibilidad de sentido del texto.

16 Einstein no pierde nunca de vista la mecánica newtoniana. De hecho, no creía en las leyes que estaba formulando la cuántica porque las mismas salían del paradigma newtoniano. Einstein intentó durante los últimos años de su vida casar ambas teorías -relatividad y cuántica- sin llegar a tener éxito.

tampoco se deja de responder a un *porque*, no del personaje sino del dramaturgo; es decir, en ese tipo de pacto es el dramaturgo quien está exponiendo que el personaje sabe *porque*... tiene poderes psíquicos, por ejemplo. En la dramaturgia cuántica el personaje conocería sin más toda la información con respecto a los demás personajes, como si la información no tuviera origen. En este sentido se podría afirmar que el personaje tiene un comportamiento cercano al del Coro de la tragedia ática, pues el Coro conoce toda la información relativa a la historia y al resto de personajes y la expone sin ningún límite ni continuidad. Aunque sería legítimo destacar las siguientes cinco diferencias fundamentales en la utilización de ambos tipos de coro (el de la tragedia ática y el de la dramaturgia cuántica) que confluyen también en el resto de personajes de la cuántica a nivel individual¹⁷:

- A. El Coro clásico expresa la conciencia social desde una realidad tangible / El Coro cuántico expresa el inconsciente individual, que puede ser socializado, desde una realidad intangible.
- B. El Coro clásico conoce lo que puede ser contemplado desde la mirada lógica / El Coro cuántico conoce lo que puede ser imaginado desde el deseo o la frustración.
- C. El Coro clásico está concebido únicamente como una multiplicidad individualizada, siendo una voz múltiple / El Coro cuántico conlleva en su tránsito una individualidad multiplicada, siendo múltiples voces individuales.
- D. El Coro clásico es causal en cuanto a la acción / El Coro cuántico es a-causal en cuanto a la acción.
- E. El Coro clásico conoce la información a causa del poder / El Coro cuántico conoce la información a causa de la velocidad.

Centremos la atención en los ejemplos siguientes:

[Ejemplo 2]

CORO DE SILENCIOS.- Dámada, esta vieja viene de lejanas tierras y no conoce nuestra ley. Mejor será arrojarla al fuego para que se consuma su pasión.

DÁMADA.- No, esperad. Esta vieja oculta algo en su bolsa que quiero que veáis.

CORO DE SILENCIOS.- La piedra no tiene edad.

17 En cuanto a la preparación actoral, la problemática del Coro cuántico es la misma que la que pueda tener el Coro de la tragedia ática. Tanto uno como otro deben estar coordinados rítmicamente tanto en su gestualidad como en su enunciación del lenguaje; y la búsqueda de ese ritmo estará generada desde la musicalidad del lenguaje.

LA GARRAPATA.- *Pero esta piedra es muy especial, coro de inútiles. Fuera de aquí, venga, fuera... Esta piedra fue llamada por los antiguos "Ligereza" porque alivia la angustia* (Morón, 2009: 68).

[Ejemplo 3]

CLESTO AR.- *¿Cómo no me reconoces, Dámada, después de dar para ti poder a la piedra llamada "Ligereza"?*

DÁMADA.- *Eso fue después de morir. Ahora necesito que me ayudes a morir.*

CLESTO AR.- *¿Acaso no has dejado este mundo todavía?*

DÁMADA.- *He corrido como el galgo para venir hasta aquí. ¿Silencio dices?*

LA GARRAPATA.- *Silencio, sí, Dámada. Con este conjuro aliviarás el dolor para siempre. Si el lago de tu frente es incoloro, con esta piedra rasparé desde el cerebro hasta tus uñas. Así serás feliz, una vez que te hayas reducido a la inexistencia. No te quejes, tan sólo es un momento.*

DÁMADA.- *Morir sola sin escuchar mi música favorita.*

LA GARRAPATA.- *¿Tus oídos no escuchan el Claro de Luna?*

DÁMADA.- *Posiblemente esté sonando desde siempre. Sí, ya he dejado el mundo* (Morón, 2009: 79).

Presentar la aplicación del principio de *anulación de c y sus consecuencias* es complejo a través de un ejemplo de unas pocas líneas, pues esta característica funciona dentro del macronivel de la estructura dramática. No obstante, se puede señalar a partir de los dos ejemplos destacados cómo los personajes saben de manera infinita, sin ningún tipo de desencadenante, sin ningún tipo de *porque* para que conozcan. En el Ejemplo 2 se aprecia cómo Dámada conoce que La Garrapata porta consigo una piedra que podrá sanarla; y en el Ejemplo 3 La Garrapata conoce que la música favorita de Dámada es el *Claro de Luna*. Hay que tener en cuenta que estos diálogos se producen en el texto sin que haya existido ningún tipo de intercambio de información previa. Gracias al principio de anulación de *c*, el dramaturgo no tiene que responder acerca de la adquisición de información por parte de los personajes. En una dramaturgia clásica, sin embargo, el autor tendría que haber justificado en el texto dialogado (o por medio de una acotación) por qué los personajes conocen las distintas informaciones que aparecen.

1.3.3. Dualidad onda-partícula

Uno de los fenómenos que más sorprende a los físicos es la capacidad de comportamiento dual que tienen los elementos subatómicos para mostrarse como

ondas y como partículas. Un mismo fotón, por ejemplo, puede ser medido como una onda y llegar al receptor de medición en forma de partícula. De manera que nunca se puede evidenciar cuál es el comportamiento real de esos elementos. Plantearse por el comportamiento real de esos elementos no es más que una herencia de la física tradicional. En cuántica, sin embargo, hay que pensar en términos de probabilidad, de modo que la realidad, tal y como el ser humano está acostumbrado a percibirla, no existe¹⁸. Aplicando esta dualidad y esta probabilística a la construcción del personaje dramático, los resultados son infinitos. ¿En qué consistiría construir un personaje sin identidad, sin una psicología individual? El personaje se convertiría en un mero ente por el que pasan innumerables voces. Una construcción similar en dramaturgia clásica nos obligaría a marcar o encasillar al personaje dentro de los límites de la enfermedad mental, por ejemplo. Así, todo tendría sentido. Ahora bien, en dramaturgia cuántica esta dualidad sería la perspectiva potencial. Se rompe así con la lógica del sentido. En un mismo personaje se podrían albergar muchos discursos que podrían estar sucediendo todos a la vez. Cristina Hernández González (2011) plantea magistralmente esta característica técnica atendiendo a la misma como un estado de *superconductividad* que ocurre en la materia:

Y en cuanto al quinto estado, el verdaderamente considerado cuántico, resulta evidente en lo que en apariencia podría considerarse intercambio de roles entre personajes, pero, en verdad, se trata de una superconductividad entre los mismos, como si todos los personajes-átomos hubiesen alcanzado la misma fase o entidad. Me explico, no consiste en que todos los personajes hayan sido reunidos o solapados unos encima de otros en un mismo estadio cual torre o pilar de libros, sino que literalmente están todos a la vez y al mismo tiempo en dicho estadio, lo que denota la coincidencia y la transparencia en una especie de punto cero [...] La identidad se articula con el nominalismo para exponer que en el universo cuántico no es posible hablar de realidades identitarias concretas porque todo es fluido, todo es condensado, todo es paralelo y los roles o las existencias se entrecruzan y se intercambian o conviven irremisiblemente todas a la vez (Hernández González, 2011: 39-41).

Podría llegar a aparecer, incluso, solamente el discurso como una masa de energía, sin la indicación de ningún personaje que lo articule. Además, la imposibilidad de medición por parte de la cuántica evidencia la misma imposibilidad de determinar cada discurso en cada momento. Es entonces el observador, lector o director, quien tiene que decidir

18 Este era el planteamiento fundamental de Niels Bohr y toda a Escuela de Copenhague. Contra esta idea lanzó Einstein el concepto de *Realidad Local*.

cuál es la orientación en cada momento de las palabras del personaje. A partir de los siguientes ejemplos se analizarán tres procesos técnicos diferentes que le permiten al autor dramático romper con la identidad del personaje. El primero de ellos sucede de personaje a personaje, a partir del cual se observa cómo un personaje alberga el tránsito de otro. El segundo de ellos sucede dentro de un mismo personaje, de modo que en su intervención el personaje podría albergar varios tránsitos. En el siguiente ejemplo se pueden ver reflejados tanto uno como otro.

[Ejemplo 4]

CLESTO AR.- Tifis, quítate tu máscara y pónsela en la cabeza.

TIFIS.- ¿Y qué haré yo?

CLESTO AR.- Quedarte a mi lado para siempre.

DÁMADA.- *Señor Clesto Ar, ¿no podríamos hipnotizarla?*

CLESTO AR.- *¿Para qué?*

DÁMADA.- *Para que nos cuente su historia con poemas.*

CLESTO AR.- *Adelante.*

TIFIS.- *Me llamo Dámada sin rostro. No he nacido todavía y ya veo qué es lo que me espera. Cuando amanezca seré feliz, pero cuando llegue la tarde me abrasará la piel del sueño. Si esto es la vida no quiero cobrar conciencia.*

CORO DE SILENCIOS.- *Será porque no luchas con todas tus fuerzas. Si el rostro es de lluvia mi espejo es de plata. Si el cuerpo es pequeño, me duermo en tu almohada. Si os piden mi nombre, diréis que soy Dámada* (Morón, 2009: 80).

Dentro del diálogo conviene señalar, en primer lugar, cómo Dámada ha adoptado el tránsito de Tifis, cuando dice: “Señor Clesto Ar, ¿no podríamos hipnotizarla?” o, más adelante: “Para que nos cuente la historia con poemas”; tras lo cual se observa cómo Tifis adopta el tránsito de Dámada, cuando dice: “Me llamo Dámada sin rostro [...]”. En segundo lugar, en el Coro de Silencios se observa cómo la primera frase pertenece a su propio tránsito: “Será porque no luchas con todas tus fuerzas”, para, a partir de ahí, adoptar el tránsito de Dámada: “[...] Si os piden mi nombre, diréis que soy Dámada”.

El tercer proceso de ruptura con la identidad del personaje sucede como una masa de palabras sin personaje alguno que la emita, otorgando y requiriendo del lector/director la capacidad y el esfuerzo de dar (o no) entidad de personaje a esas palabras. Es el siguiente caso:

[Ejemplo 5]

Una migraña enorme raja tu esperanza. Cómo le duele al que siente que no es dueño de su vida. Qué flecos de silencio y que repulsa ante las turbias horas de agonía. Rumbo al laurel lejano.

Rumbo al laurel que tengo todavía entre mis labios. Horas y no recuerdos.

Qué contagio de rutas y princesas. Me imagino volcado en una línea metálica cubierta de ranuras. Y en cada ranura un sapo venenoso. Y en cada sapo venenoso un árbol puntiagudo.

Si el silencio vuelve, retiraremos aquellos elefantes desnudos.

¿Y sus recuerdos?

Tres veces vino a buscarme, tres veces lleno de besos.

Están aquí, nunca se fueron (Morón, 2009: 95).

Esta última dinámica está muy relacionada con otro de los principios fundamentales de la cuántica: la modificación de la realidad por parte del observador. En física clásica el observador estaba distanciado de la realidad y no influía en la mecánica de la misma. En cuántica, sin embargo el observador modifica en todo momento la realidad con sus distintos instrumentos de observación. De ese modo, toda medición cuántica se sitúa dentro de la probabilística. El misterio de esa imposibilidad de medición, lo traduciría el dramaturgo eliminando una barrera más que representa los límites de la lógica: las acotaciones textuales, que limitan la acción y la comprensión del personaje. Las acotaciones limitan, en definitiva, el azar al que está sometida toda medición cuántica. Y, en última instancia, limitan la interpretación del observador (y la modificación por parte del mismo) de la realidad observada¹⁹.

La dramaturgia cuántica es un producto de la *condición* postmoderna. En su paradigma se opera una anulación de los esquemas dramatúrgicos clásicos, fundamentalmente referida al procedimiento a-causal desde el que se articulan la identidad y las circunstancias del personaje. El lector y director clásicos se convierten ahora en observadores y modificadores de una realidad ofrecida (el texto – el montaje) que es inaprensible y cambiante en cada una de sus mediciones.

19 La pregunta que permanece después de esta exposición creo que será la de cómo llevar a escena este tipo de dramaturgia. Evidentemente Stanislavski puede que no sea el referente más apropiado, porque como ya hemos apuntado antes, su sistema está basado en la continuidad y la lógica, para producir verdad. El distanciamiento de Bertolt Brecht quizás resultaría apropiado, porque le permite al actor la capacidad de salir y entrar constantemente de su personaje. Pero, ¿podría salir y entrar de los diferentes tránsitos de sus personajes? Quizás una mezcla entre las teorías de ambos permita reflejar el tránsito de los diferentes personajes. Una "memoria emocional distanciada y múltiple" podría ser la clave del actor a la hora de enfrentarse con estos personajes.

2. PREPARACIÓN DEL ACTOR PARA LA INTERPRETACIÓN DEL PERSONAJE DE LA DRAMATURGIA CUÁNTICA

Veamos las implicaciones que conlleva una metodología de interpretación del personaje generado por la dramaturgia cuántica, a través de tres conceptos básicos (alguno de los cuales han aparecido a lo largo de los puntos anteriores) en cuanto a la preparación del actor dentro de este tipo determinado de dramaturgia: concepto de *tránsito*, concepto de *memoria emocional entendida desde la imaginación* y concepto de *haz de circunstancias*.

2.1 TRÁNSITO

El primer concepto que un actor de dramaturgia cuántica debe comprender es el de tránsito. El tránsito supone una acción potencial sin límites. Esto viene a significar que el impulso del actor no tiene un rumbo fijo, pues no viene determinado por una circunstancialidad lineal. Aunque en el tránsito aparecen emociones en forma de impulsos, hay que anotar que en la mayoría de los casos esos impulsos no responden a causas y, si responden, lo hacen de manera discontinua. No se puede seguir una evolución del personaje porque no hay evolución en el personaje cuántico más que desde una concepción circular múltiple, ya que la temporalidad y el espacio han sido sometidos al caos y a la contradicción. La concepción circular del personaje de la dramaturgia cuántica es especialmente compleja a causa de su multiplicidad, dado que, el personaje en cada intervención cambia tanto sus circunstancias como su espacio-temporalidad. La gran paradoja con la que se encuentra el actor y que puede suponer, en cierto modo, un obstáculo es la de ser él mismo como actor un cuerpo dentro de la física newtoniana, a través del cual se expresa una física cuántica desde una dramaturgia. El actor debe aceptar el tránsito como tal y romper con la lógica tradicional de impulso y emoción causales. Para ello se sugiere un entrenamiento basado en tres ejercicios.

2.1.1. *Doble articulación llanto-risa*

En este primer ejercicio se juega con dos emociones básicas: llorar-reír; y con dos desplazamientos espaciales: la horizontalidad y el giro.

En la primera parte del ejercicio el actor debe pasear en línea recta emitiendo llanto en el primero de los pasos y risa en el segundo. El ejercicio se complica pidiéndole al actor que asocie el llanto y la risa de cada uno de los pasos con un recuerdo propio de momentos muy distintos de su vida. Por último, se le pedirá al actor que a cada llanto y risa acompañado de cada recuerdo se le añada un gesto diferente.

En la segunda parte del ejercicio el actor debe realizar giros sobre sí mismo, de manera pausada, y experimentando las emociones de risa y de llanto al menos dos veces en cada uno de los giros y evitando el ritmo marcado de, por ejemplo, reír o llorar cada cuarto de giro. Hay que intentar que la risa y el llanto sean sometidos al azar, sin que haya ningún tipo de control por parte del actor. A la risa y llanto se le puede añadir, como en la primera parte del ejercicio, emoción, primero, y gesto, después. Se observará que los cambios emocionales serán más bruscos cuanto en más corto espacio de tiempo se unan los gestos. El ejercicio se hará más complejo cuantas más emociones se sumen al mismo y más elementos se añadan a cada emoción.

2.1.2. Doble articulación canto-prosa

En este segundo ejercicio se experimenta con el nivel textual de la interpretación. El actor debe enunciar un texto memorizado previamente incluyendo canto o prosa en su recitación. Habrá que evitar, al igual que en el ejercicio anterior, que se marquen ritmos o períodos sintácticos a partir de los que articular el canto o la prosa. El ejercicio se complicará cuando se le pida al actor que añada un recuerdo determinado de momentos muy distintos de su vida y un gesto a cada intervalo de enunciación. Cuanto más rápido sea el espacio de tiempo entre un intervalo y otro, más fructífero será el ejercicio.

2.1.3. Entonación múltiple

En este tercer ejercicio se experimenta de nuevo con el nivel textual y tonal de la interpretación, haciendo hincapié en el sometimiento a la variable azar. En un primer momento se le pedirá al actor que enuncie un texto de manera totalmente distinta en cada una de las frases del mismo. En un segundo momento se le pedirá al actor que no marque un ritmo sintáctico; el ejercicio será más rico cuanto más se destrozca la sintaxis desde las distintas pausas de inflexión hacia el cambio de tonalidad.

La finalidad de este ejercicio es que el actor comprenda que las voces que caben dentro de sí mismo son infinitas en tanto que su potencial imaginativo lo es; y que aprenda a extraer todas esas voces a través de la musicalidad del lenguaje.

2.2. DE LA MEMORIA EMOCIONAL ENTENDIDA DESDE LA IMAGINACIÓN

El único medio que posee el actor para superar la paradoja del encuentro entre un cuerpo sometido a la física newtoniana con un texto sometido a la física cuántica es la imaginación.

Las emociones del actor están grabadas corporalmente a modo de memoria. Es necesario tener un control preciso del espacio interiorizado al cual acudir en busca de la emoción requerida. Porque en la interpretación del actor para la dramaturgia cuántica se está eliminando algo tan fundamental como el proceso preparatorio de la emoción. No hay un origen del que partir y al que ir dándole forma *momento a momento* dentro de la interpretación, sino que tanto el requerimiento como la desaparición de una emoción determinada sobre la escena tienen un aspecto brusco.

La memoria emocional se convierte pues en imaginación emocional: el cómo podría ser más que lo que es. Así, el concepto de verdad escénica queda supeditado a una hipótesis formulada desde la propia mirada subjetiva del actor. Para él qué es llorar, qué es reír: eso es lo importante, que sea su propia imaginación la que modifique tanto la realidad como el horizonte de expectativas colectivo. No es tan primordial la vivencia como la imaginación de la vivencia. Porque la imaginación bien entrenada es más poderosa que el recuerdo emotivo.

Se propone el siguiente ejercicio donde se cruzan narrativa y corporalidad:

2.2.1. Microrrelato emocional

El microrrelato emocional consiste en contar la historia y la descripción de una emoción imaginada. La dificultad para el actor estará en concretar lo abstracto de la emoción en la historia. El actor tendrá que elaborar ese microrrelato desde una zona concreta de su cuerpo: desde un brazo, sus labios, uno de sus ojos... Partiendo de ahí elaborará él mismo el microrrelato, trabajando una emoción requerida por el director. Pensemos como ejemplo que el director le pide al actor algo como esto: "Trabaja la emoción de la duda a través de tus dientes". El trabajo imaginativo del actor consistiría en elaborar algo dentro de esta línea de microrrelato que se expone a modo de ejemplo:

Siendo aún mis dientes de leche se me partió una de mis paletas, lo cual me hizo llorar a causa de mi aspecto. Mi madre quiso aliviarme diciéndome que cuando se me cayera esa paleta, tendría otra nueva y entera. Yo viví durante algunos meses con la duda de si eso sería verdad y cuando se me cayó la paleta, mi duda se incrementó, pues no sabía si saldría entera o sería una imitación de la anterior. Se despejaron mis dudas al crecer el diente completo, pero nunca olvidaré esa sensación.

Como se puede apreciar, este relato está contado en primera persona, lo cual no implica necesariamente que sea verdad desde el punto de vista biográfico. Será cada actor quien decida cuánto quiere exponer de su propia biografía. En el ejemplo se trabaja un aspecto de la duda, centrado en gran parte en la confianza en una persona definitiva

en la vida de un niño como es su madre. En caso de que no sea ese el aspecto que el director desea trabajar como duda, puede pedir al actor que inicie otro microrrelato emocional. Se puede trabajar desde otra parte del cuerpo distinta de la anterior, o desde la misma. A modo de ejemplo, será interesante exponer un trabajo de la misma emoción, pero en esta ocasión desde el dedo pulgar y concebido en tercera persona:

Llegó el momento de decidir acerca de su vida. El patricio dudaba entre indicar con el dedo pulgar hacia arriba o hacia abajo, que eran la diferencia entre la vida y la muerte. La esclava había satisfecho todos los favores sexuales que el patricio había solicitado. Si la dejaba viva podría disfrutar de ella cuantas veces quisiera, pues nadie en su vida lo había satisfecho de tal forma. Pero también corría el riesgo de que la esclava hiciese correr la voz de su amancebamiento, y que llegara a oídos de su mujer, quien no solo no se lo perdonaría, sino que lo denunciaría ante el consejo de los senadores. La carrera política brillante o los orgasmos más potentes. Llegado el momento de decidir, decidió arriesgarse, entregando su vida a la lengua de una esclava.

2.3. HAZ DE CIRCUNSTANCIAS

El tránsito somete al actor a un caos espaciotemporal y una desubicación psicológica que imposibilita toda continuidad de construcción lineal de la acción del personaje y de la historia misma. De este modo la circunstancialidad se multiplica de manera envolvente. No hay una sola circunstancia, sino múltiples; no hay conjunto de circunstancias, sino haces circunstanciales expresados desde la potencialidad, dado que la dramaturgia cuántica, como se dijo anteriormente, carece de didascalias que puedan acotar el tránsito de los personajes. De este modo será el propio actor quien finalmente establezca desde sí mismo, desde su propia imaginación, el haz de circunstancias que acompaña a los diferentes personajes; teniendo en cuenta que el haz de circunstancias con el que se ha preparado al personaje a puede que no sea requerido para a en otro momento determinado de su tránsito.

El actor no podrá interiorizar el tránsito de los personajes ni el haz de circunstancias excepto desde un distanciamiento mecánico ejercido desde el propio cuerpo. Quiere esto decir que el actor debe ser consciente en todo momento de que los distintos haces circunstanciales, que el azar le lleva a experimentar durante el tránsito, se posicionan frente a él para ser atrapados, pero nunca dentro de él, acaparándolo. El haz de circunstancias es un traje múltiple que el actor utiliza para caracterizar su personaje durante un espacio de tiempo determinado dentro del tránsito. Nace del actor mismo para ser expulsado, posicionado frente a él y, más tarde, requerido.

Se propone, a continuación, un ejercicio interesante para el entrenamiento de esta técnica:

2.3.1. Tono circunstancial

El actor emitirá un número x de circunstancias que se establecerán a través de un número x de variables. Es importante que se realice este primer momento del ejercicio a modo de escritura automática. Cuando más se deje influir al azar en el lenguaje, más complejo y rico a la vez será el ejercicio. Cada actor establecerá el número de circunstancias dependiendo del tiempo de ensayo y de su capacidad imaginativa. Una vez anotada la lista de circunstancias se escogerá una frase al azar, por ejemplo, cualquier frase del texto con el que se esté trabajando en el momento. Es muy recomendable escoger la primera frase del texto que se esté trabajando, si es sintomática de toda la historia que se va a contar. Seguidamente el actor emitirá la frase escogiendo cada una de las circunstancias elaboradas por y desde sí mismo. A continuación emitirá la frase escogida con diferentes tonalidades, tantas como circunstancias se hayan elaborado. A mayor velocidad y cambio brusco de tonalidad y de circunstancia, más fructífero será el ejercicio. Se recomienda afrontar la lista estableciendo órdenes diferentes de lectura.

Un ejemplo de lista de circunstancias podría ser el siguiente:

- A. *Mujer, anémica, estresada.*
- B. *Anciano, abandonado, mendigo.*
- C. *Presidente, alcohólico, arrogante.*

El actor se enfrentará a la enunciación con tonalidad múltiple de una frase como, por ejemplo, la siguiente: "Tengo ganas de huir de esta ciudad".

Resultará muy fructífera la grabación de este ensayo para que, más tarde, el actor pueda verse a sí mismo en la experimentación tonal de cada circunstancia. Por supuesto, el ejercicio se enriquece si a la tonalidad se le añade gesto, aunque esto es algo secundario, pues el cuerpo del actor memoriza a través del recorrido musical, no del gestual.

3. RECEPCIÓN DE LA DRAMATURGIA CUÁNTICA: UN RESCATAR AZAROSO

El espectador necesita, por su propia constitución antropológica y cultural, comprender lo que está viendo sobre el escenario. Pues la formación proporcionada en nuestra particular escuela como espectadores (Ubersfeld, 1997) así nos lo impone. Ahora bien, como se ha podido observar, la dramaturgia cuántica es hermenéuticamente

inaccesible, desde el momento en que a y no a pueden ser al mismo tiempo. Esta característica deviene en una paradoja que el espectador resuelve en dos momentos sucesivos. La paradoja es la siguiente: buscar una comprensión lógica dentro una dramaturgia que está quebrantando, precisamente, los límites de la lógica. Los dos momentos que experimenta el espectador con respecto a esta paradoja se definen en relación a las dos posibles vías perceptivas desde donde señalaríamos un *momento de vía somática* y un *momento de vía racional*. El primero ocurre en tanto que el espectáculo de dramaturgia cuántica está sucediendo; el segundo ocurre en tanto que ha sucedido. Uno se ubica desde el presente con respecto al espectáculo; y el otro se ubica desde el pasado. Uno es una aceptación obligada; y el otro una búsqueda necesaria.

La hermenéutica del espectáculo de dramaturgia cuántica está supeditada al *azar* del primer momento, es decir, al azar de la vía somática de percepción; puesto que no podemos controlar como espectadores la memoria que nuestro cuerpo realiza en su percepción del mundo. Así, la hermenéutica de este tipo de espectáculos se convierte en un *rescatar*, de modo azaroso. Esto desemboca en la aceptación ineludible de una aporía: nunca podremos tener certeza, como espectadores, de la interpretación racional del espectáculo de dramaturgia cuántica, porque este tipo de espectáculo no se contempla, sino que se experimenta. El principio de incertidumbre nos acapara también a nosotros mismos como espectadores, dado que esa experiencia del espectáculo queda finalmente guardada dentro de nuestros cuerpos a modo de secreto.

4. CONCLUSIONES PARA UNA EFICAZ Y NECESARIA INTEGRACIÓN DEL PERSONAJE CUÁNTICO EN EL IMAGINARIO TEATRAL

Lo que la física newtoniana es al mundo moderno y, con ello, a la dramaturgia de tipo realista, es la física cuántica al mundo postmoderno y, con ello, a la dramaturgia postmoderna. Las conclusiones formales que se pueden lanzar a partir de lo expuesto en este artículo están referidas, fundamentalmente, a la relación que se establece entre texto y espectáculo dentro de una perspectiva tanto literaria como escénica denominada *dramaturgia cuántica*. En primer lugar cabría decir que la ruptura con el universo que estaba capacitado para proponer el personaje tradicional genera un desconcierto, en críticos y lectores, que solamente es posible salvar a partir de la entrada en una nueva perspectiva de producción dramática, condicionada por el paradigma de conocimiento del mundo que sucede dentro de la denominada condición postmoderna y que genera desde el ámbito de la ciencia teórica la física cuántica. El salto de lo literario a lo espectacular por parte de ese personaje requiere, por tanto, de un actor que logre salvar corporalmente esa distancia entre el personaje tradicional-newtoniano y el postmoderno-cuántico, del

mismo modo que el director de escena la asume intelectualmente. Como tercer punto de apoyo de este proceso de cambio hacia una nueva dimensión de construcción más cercana a la nueva dimensión epistemológica de la realidad, nos encontramos con el público, al que habría, quizás, que enseñar a percibir esta nueva escritura, intentando salvar la frustración que puede acarrear la diferencia entre asumir un tipo de personaje u otro. Una propuesta interesante para la introducción de esta dramaturgia sería la de impartir charlas con el público por parte de los actores, porque ellos son quienes contienen el tránsito físico del personaje cuántico; los actores lograrán establecerse como bisagra educacional, mediando entre la exposición teórica, la exposición práctica y el público-observador. La experiencia de los actores será decisiva a la hora de avanzar en la pedagogía teatral más adecuada para la aceptación de esta nueva dramaturgia. Así, se impone la necesidad de realizar cuestionarios a los actores, que otorguen a los futuros investigadores herramientas de experiencia práctica con las que seguir avanzando y actualizando el núcleo de esta teoría, al mismo tiempo que avanzan y se actualizan las perspectivas cuánticas de la realidad a través de las distintas soluciones recogidas en los distintos laboratorios de experimentación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DE SANTOS, J.L. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- BAUDRILLARD, J. (2001). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- CHEJOV, M. (2006). *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba Editorial.
- EISENBERG, Daniel (1976). "El rucio de Sancho y la fecha de composición de la Segunda Parte de *Don Quijote*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 25, 94-102.
- GARCÍA LORCA, F. (1998). *El público*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (2014). *La razón pertinaz. Teoría y Teatro actual en español*. Bilbao, Artezblai.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, C. (2011). "Introducción a *Estado antimateria*". En *Estado antimateria. Pentarquía de dramaturgia cuántica*, A. C. Morón, 11-43. Melilla: GEEPP.
- LAYTON, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- LYOTARD, J. F. (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MARTINEZ THOMAS, M. y CAFFAREL, M. (2013). "L'esthétique quantique: un regard croisé Arts et Sciences". En *Science, Fables and Chimera: Cultural Encounters*, L. Roussillon-Constanty y Ph. Murillo (eds.), 257-268. Cambridge: Cambridge Scholars.
- MORÓN, A. C. (2009). *La dramaturgia cuántica. Teoría y práctica*. Granada: Dauro.
- ____ (2010). "El público de Federico García Lorca: texto precedente de la dramaturgia cuántica". En *La escena y las palabras. Ensayos de teatro y dramaturgia*, A.C. Morón, 125-136. Granada: Zumaya.

- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (2003). "Introducción". En *Cien años de relatividad. Los artículos clave de Albert Einstein de 1905 y 1906*, A. Einstein, 9-39. Madrid: Nivola.
- SÁNCHEZ RON, J. M. (2005). *Historia de la física cuántica. I. El período fundacional (1860-1926)*. Barcelona: Crítica.
- STANISLAVSKI, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.
- STRASBERG, L. (1987). *Un sueño de pasión. El desarrollo del método*. Barcelona: Icaria.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction a la litterature fantastique*. Paris: Edition de Seuil.
- UBERSFELD, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- WILSON, E. O. (1999). *Consiliencia. La unidad del conocimiento*. Barcelona: Galaxia Guttemberg / Círculo de Lectores.

Recibido el 19 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.