

Notas dispersas en torno a la escritura de *El lado oeste del Golden Gate*

POR PABLO IGLESIAS SIMÓN

Cuando uno se acostumbra a analizar e investigar profundamente los procesos creativos ajenos, no puede evitar sentir un gran pudor al hablar de los propios. Publicar un texto dramático en una revista de investigación como *ADE-Teatro*, obliga, no obstante, a superar estas resistencias y coger el toro por los cuernos. A continuación, por tanto, me atreveré a incluir diversas apreciaciones sobre algunos de los planteamientos que han rodeado el proceso de escritura de *El lado oeste del Golden Gate*¹. Ruego no obstante que antes de consultar este artículo se lea la obra completa. Y lo pido por dos motivos. En primer lugar, lo que van a leer a continuación está plagado de *spoilers*, es decir, de comentarios aguafiestas que desvelan muchos de los entresijos argumentales que contiene la pieza. Del mismo modo que se pierde cierta ilusión cuando se contempla un juego de magia del que se conoce el secreto, por favor, no desmenucen la carpintería de mi texto antes de haberse enfrentado a él libres de prejuicios. Y, en segundo lugar, la obra ha sido escrita, como se verá posteriormente, persiguiendo un sentido polisémico. Se busca que sea el lector quien tenga que construir la fábula a través de las decisiones interpretativas que realice a la vista de un material dramático contradictorio, indeterminado y superpuesto. Lo que diré a continuación es fruto de mi interpretación reiterativa del material dramático, pero de ningún modo es la única posible. He incluido adrede diversos lugares de indeterminación y elementos germinales que pueden avivar las más divergentes lecturas, todas completamente válidas. Sea, por tanto, lo que leerán a continuación una de las muchas posibles interpretaciones que se pueden realizar del texto.

Sobre el proceso de escritura: del caos al orden

Antes de pasar a hablar de los aspectos que han dirigido la creación del texto, me parece que lo más adecuado es comentar brevemente cómo ha sido el proceso de escritura. La verdad es que sigo una mecánica que en cierta forma es continuadora de la que empleamos Borja Ortiz de Gondra y yo para la escritura de *Tu imagen sola*. Debo señalar que estas fases si bien en principio se desarrollan de forma más o menos sucesiva acaban mezclándose, retroalimentándose y confundiendo a medida que el proceso avanza.

Simplificándolo mucho podría decirse que he transitado seis fases:

FASE PREVIA: Documentación e investigación. Esta fase comenzó antes de ponerme a escribir propiamente y no cesó hasta el final del proceso de creación. Es la fase en la que me he estado exponiendo a cualquier tipo de influencia

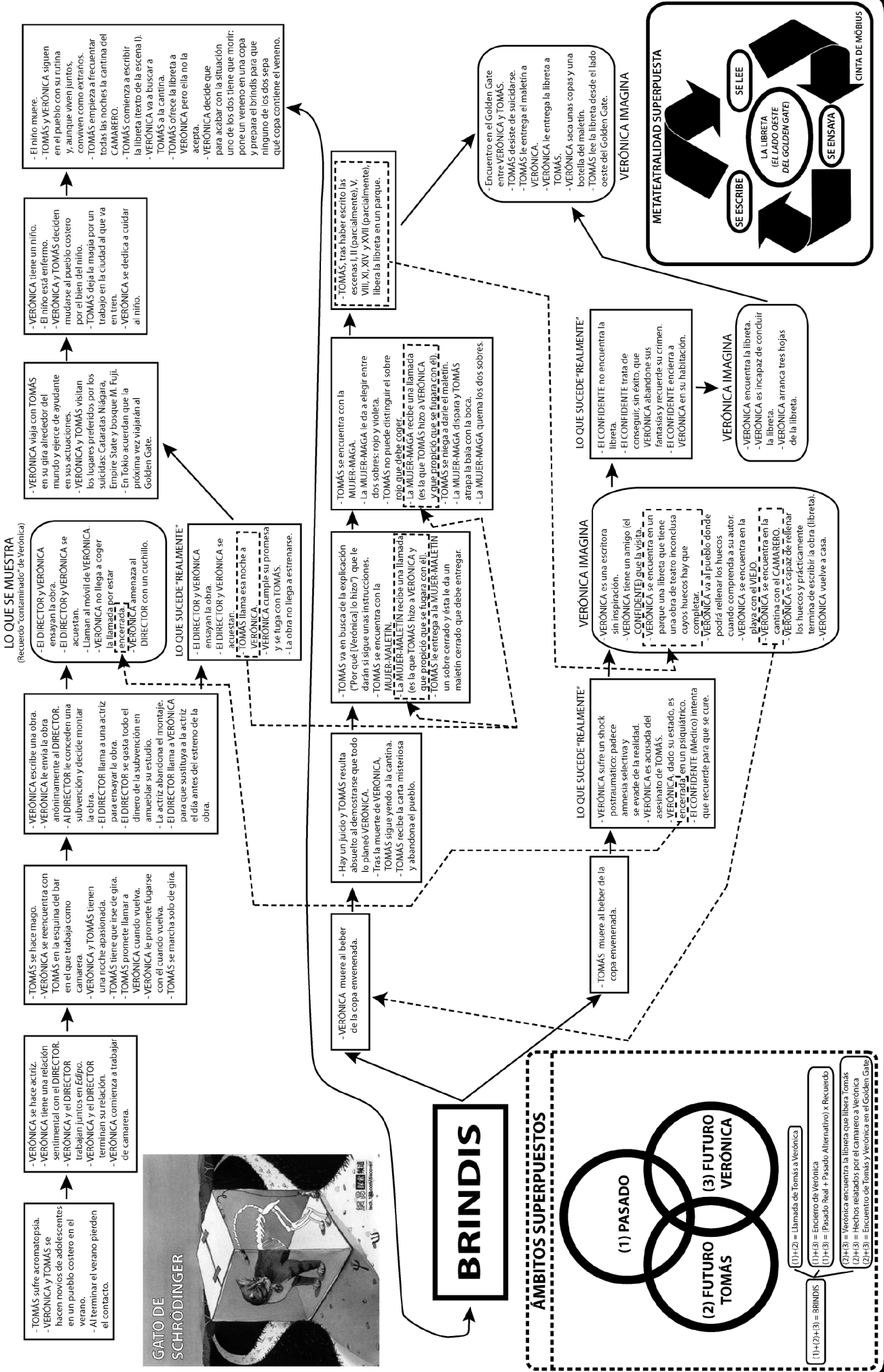
externa (libros, series, películas, noticias de prensa, conversaciones con amigos, etc.) que me pueda servir de inspiración. Las cosas que me iban interesando las iba recogiendo en documentos que guardaba en una carpeta del ordenador. Posteriormente, para profundizar en esas primeras referencias, realicé diversas investigaciones a través de Internet o de centros de documentación específicos. En esta fase fue en la que se despertó mi interés por la cuántica y el gato de Schrödinger, por el BookCrossing o por el Golden Gate y los suicidas. Obviamente habría que hablar de una fase “pre-previa” que la compondrían todo el conjunto de influencias y referencias que uno ya tiene y que de algún modo después se trasladarán al texto. En este sentido supongo que son determinantes mis referentes culturales y artísticos, mis estudios e investigaciones (teatro, cine, magia), mis actividades profesionales (dirigir, escribir, diseñar espacios sonoros, enseñar) y, sin duda, mis experiencias vitales.

PRIMERA FASE: Bombardeo de ideas y escritura caótica.

Una vez acumulada una cierta documentación, empecé a enfrentarme a las temidas páginas en blanco (que nadie se engañe, no hay una única página en blanco sino muchas). Comencé a rellenarlas sin una idea clara de lo que quería escribir exactamente. Fui acumulando escenas que en principio no tenían ninguna relación entre sí, parlamentos aislados que ni siquiera formaban escenas o ideas para escribir escenas que nunca llegaron a desarrollarse. En esta fase aparecieron los embriones de la última escena en el Golden Gate (que curiosamente fue la primera que escribí), el encuentro en la cantina entre El Hombre Atrapado En La Rutina y La Mujer Solitaria, el juego del dominó de El Hombre Que Siempre Quiso Ser Mago, la escena entre El Viejo Que Pesca y La Escritora Sin Historia, el texto de la primera escena de la obra o algunas de las escenas entre El Chico Que Dirige y La Chica Que Actúa.

SEGUNDA FASE: Temática, Estructura y Escaleta. Cuando ya tenía acumulado suficiente material y comenzaron a aparecer personajes que se repetían en las escenas y temas recurrentes, es cuando decidí pensar en la obra en su conjunto. En ese momento me detuve a reflexionar sobre las temáticas que me interesaban, los personajes que quería introducir y la estructura que tendría la obra. Hice el esfuerzo de confeccionar una escaleta de la obra en la que figuraban las escenas que la compondrían, su orden y lo que sucedería en cada una de ellas². Llegado a este punto es cuando se evidenció que había muchas escenas que todavía no estaban escritas, algunas que estaban apuntadas pero que había que alterar para que se ajustaran al conjunto de la obra y otras que tenían que desecharse por completo. En esta fase, además de la escaleta, comencé a confeccionar un listado de los temas que me interesaba tratar y los esquemas de perso-

ESQUEMA DE EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE



PERSONAJES DE EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE

LA CHICA QUE ACTÚA
LA CHICA QUE ACTUABA
LA MUJER SOLITARIA
LA ESCRITORA SIN HISTORIA
VERÓNICA

≈

LA MUJER DEL MALETÍN
LA MUJER DEL SOBRE CERRADO

≈

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA

EL HOMBRE QUE SIEMPRE QUISO SER MAGO
EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO
EL HOMBRE DEL MALETÍN
TOMÁS

EL CHICO QUE DIRIGE

EL SEÑOR DEL PÚBLICO

LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA

EL VIEJO QUE PESCA

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR

EL CONFIDENTE

najes, de la fábula y del orden cronológico de las escenas que incluyo acompañando a este artículo. Obviamente estos esquemas no fueron definitivos y han ido evolucionando con la propia escritura de la obra. A mí me han resultado muy útiles porque de un vistazo me han permitido valorar las piezas del puzzle de la historia que estaba construyendo.

TERCERA FASE: Escritura ordenada. Una vez confeccionada la escaleta pasé a escribir las diversas escenas cuyas líneas argumentales básicas ya había establecido. En esta fase, además, apareció la necesidad de incluir algunas escenas nuevas que no aparecían reflejadas en la escaleta.

CUARTA FASE: Revisión y reescritura. Una vez completadas todas las escenas, me leí la obra entera y empecé a reescribirla. Después de leer y reescribir varias veces, dejé reposar la obra durante un mes para poder tener cierta distancia de perspectiva. Pasado el mes, volví a darle varias vueltas y, posteriormente, se la pasé a personas cercanas (tanto del ámbito teatral como completamente ajenas a él) a las que, después de leerla, sometí a un profundo interrogatorio. Con las preguntas que hice a estos primeros lectores, buscaba contrastar qué líneas se entendían de la obra, cuáles no, cuáles eran las que resultaban más interesantes o qué interpretaciones distintas del texto se extraían. Con todas las impresiones que pude recolectar, volví a revisar el texto y a reescribir los pasajes que no acaban de funcionar. Creo que todas estas revisiones y reescrituras sirvieron fundamentalmente para aumentar la cohesión y coherencia interna del texto y, por tanto, para favorecer que la estructura y la temática se entrelazaran orgánicamente. En cualquier caso, debo reconocer que le doy muchas vueltas a las cosas y no puedo evitar estar corrigiendo el texto a la menor oportunidad. Incluso la noche misma antes de entregarlo para su publicación aquí en la revista *ADE-Teatro*, cuando el texto ya andaría

por su versión séptima, estuve dando algunos retoques a una de las escenas (que incluso llegué a plantearme cambiar de lugar).

QUINTA FASE: Edición del texto. En la escritura de *El lado oeste del Golden Gate* tiene una influencia determinante el formato con el que el texto se presenta al lector. En principio escribí el texto con la intención de que fuera publicado en forma de libreta. Así es como fue enviado en julio de 2008 al *Premi Born* al que se presentó escrito con dos letras distintas manuscritas en una libreta de espiral, de tapas rojas (con la pegatina de *BookCrossing* en la portada) y hojas de cuadros azules, que incluían tachones y algunas de las cuales permanecían en blanco. Se trataba de que el lector se convirtiera en un *bookcrosser* más que, al recibir y leer la libreta (y quizás escribir en alguno de las páginas que aún quedaban en blanco), pasaría a formar parte del propio universo de la obra. De hecho alguien del jurado del *Premi Born* dejó una entrada en el diario de viaje de la libreta constatando que había llegado a Menorca, lo que invito a hacer a quien lo desee, dejando sus impresiones en www.BookCrossing-Spain.com tras introducir el número BCID de la libreta (468-6014300). Cuando me llamaron de la ADE para decirme que estaban interesados en publicar mi texto, lo primero que tuve que replantearme fue el formato de escritura. Y fue ahí cuando apareció la figura del editor (al que empecé a tomarle cariño y, si hubiera tenido más tiempo, quizás hubiera podido darle un papel más protagónico). Aproveché la necesidad de replantearme el propio formato del texto, para reflexionar sobre la recepción que se tendría de éste y hacer los ajustes pertinentes.

Tras la quinta fase, en teoría, la obra podría considerarse más o menos acabada. Digo en teoría porque para mí no lo ha estado ni creo que lo esté a día de hoy. En primer lugar,

pienso que las obras deben estar vivas y por tanto deben ser susceptibles de evolucionar. Ahora me estoy planteando la puesta en escena de *El lado oeste del Golden Gate* y estoy seguro de que las aportaciones generosas del conjunto de componentes del equipo de trabajo tendrán una influencia inestimable y provocarán nuevas reescrituras del texto. Lo ideal sería que este proceso no terminara con el estreno, sino que incluso hubiera una séptima fase en la que el texto evolucionara orgánicamente a lo largo de las representaciones. Así podrían introducirse modificaciones en el material dramático como resultado de su confrontación con el público o en función del propio desarrollo creativo del equipo de trabajo.

La incertidumbre y la superposición cuántica en la construcción dramática

La ciencia, y en especial la física, es un tema que siempre me ha interesado en la medida en la que ofrece una de las herramientas (aunque no la única válida) con las que intentamos comprender la realidad. El comienzo de la escritura de este texto coincidió con unas fructíferas discusiones sobre temas diversos como cuántica, teoría de cuerdas, termodinámica o paradojas físicas diversas, que sostuve con algunos de mis mejores amigos en el verano de 2007. Fue entonces cuando empecé a plantearme el interés de trasladar al terreno dramático algunas de las ideas que aparecieron en esas animadas charlas. Aspiré a aportar mi granito de arena a las posibles implicaciones de los planteamientos de la mecánica cuántica en la construcción dramática. Los textos teatrales suelen desarrollarse en mundos coherentes con los principios de la física newtoniana, mostrando un necesario encadenamiento causal de los sucesos. La irrupción de los principios brechtianos permitió desautomatizar el determinismo causal del modelo aristotélico en busca de una construcción dramática dialéctica basada en la confrontación de opuestos. No se trataba tanto de negar el encadenamiento de las causas y los efectos, como de descubrir el modo mediante el cual alterando las primeras se trasmutan los segundos. Los textos más experimentales, por su parte, quizás espoleados por las teorías de Einstein convertidas en una invitación al relativismo, han explorado la azarosidad del acontecer real y la complejidad de un universo cuyas cuatro dimensiones están en constante interacción. Por tanto, puede decirse, generalizando mucho, que los modelos dramáticos dominantes se apoyan en axiomas cercanos a lo newtoniano o a lo einsteiniano, y no se detectan, sin embargo, una gran cantidad de textos donde se trasladan los principios que rigen la cuántica al terreno de la composición dramática. Al comenzar a redactar mi obra, tuve claro desde el primer momento que intentaría unirme a aquellos que han intentado llenar ese vacío. Ahora al escribir estas notas, descubro los valiosísimos estudios realizados por Gregorio Morales³ en relación a la estética cuántica y al teatro cuántico, que no conocía cuando escribí mi texto pero con los que me siento completamente en consonancia.

A comienzos del siglo XX, Heisenberg introdujo el Principio de Incertidumbre para tratar de explicar el comportamiento del mundo cuántico y de paso cuestionar la causalidad clásica. A nivel cuántico los niveles de energía u órbitas de electrones se describen en términos probabilísti-

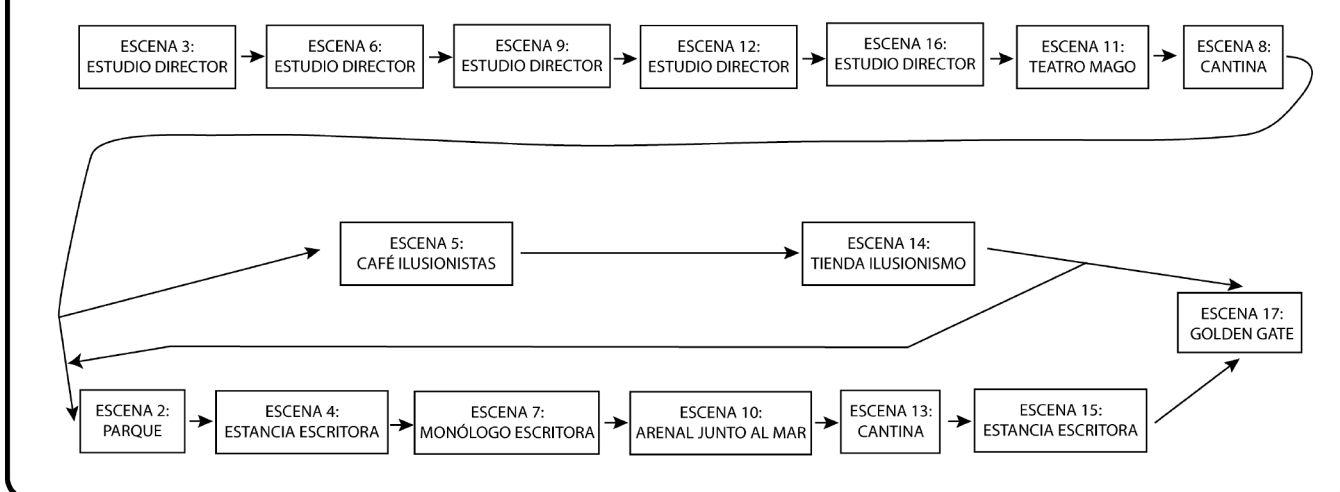
cos. De una misma causa no resulta siempre un mismo efecto, sino que coexiste una variedad de efectos posibles. Sólo se puede intentar pronosticar la probabilidad de que, cuando la causa se produzca, se desencadene cada uno de los efectos. Además, existen propiedades de la materia que no se pueden medir simultáneamente, tales como la posición y la velocidad de una misma partícula. De este modo, puede decirse que la propia intervención del científico tiene una influencia en el sistema alterándolo. A niveles cuánticos, el determinismo causal del mundo macroscópico, es sustituido por una incertidumbre derivada del propio efecto inesperado que tiene la acción del observador.

De este Principio de Incertidumbre se deriva un postulado de la mecánica cuántica no exento de interés en el terreno dramático: el Principio de la Superposición. Este principio se manifiesta cuando un objeto posee simultáneamente dos o más valores de una cantidad observable, tal y como ocurre, por ejemplo, con la posición o la energía de una partícula. Cuando cualquiera de estas propiedades de la partícula es medida, el estado se colapsa aleatoriamente sobre uno de los valores en superposición. Pero mientras el observador no interviene, los diferentes valores se superponen pudiendo únicamente establecerse una estimación probabilística.

Pero, ¿qué implicaciones tendría la extrapolación de los principios de la cuántica al mundo macroscópico? En 1935 Erwin Schrödinger se plantearía un diabólico experimento teórico para responder a esta pregunta. El físico de origen austriaco propuso un sistema compuesto por una caja cerrada y opaca donde se encontrarían un gato, una botella de gas venenoso, una partícula radiactiva con un cincuenta por ciento de posibilidades de desintegrarse y un dispositivo que, en el caso de que la partícula se desintegrara, rompería la botella y, por tanto, mataría al felino. Al depender todo el sistema de la partícula que se comportaría de acuerdo a la mecánica cuántica, tanto el principio de incertidumbre como el de superposición pasarían a tener relevancia en el mundo macroscópico. Mientras la caja permanezca cerrada, no se sabrá si el gato está vivo o muerto. En el momento en el que se abriera la caja, la sola acción de observar al gato modificaría su estado y lo convertiría en felizmente vivo o fatalmente muerto. Mientras que la caja continúe cerrada, el gato no estará ni vivo ni muerto para el observador, sino que estará, según establece el Principio de Superposición, al mismo tiempo vivo y muerto.

Basándose en este experimento especulativo, el texto ha pretendido trasladar los postulados de los principios de incertidumbre y de superposición cuántica a la construcción dramática. Tenía claro que no quería que la utilización de estas premisas fuera un recurso vacío meramente formal sino que pretendía que tuviera también una traducción temática. Y ahí es donde reaparecieron dos temas que siempre me han interesado, la duda y el recuerdo, que resultaron ser dos ámbitos completamente cuánticos. Cuando dudamos, cuando todavía no hemos tomado una decisión que haya tenido un efecto definitivo, conviven dentro de nosotros todos los posibles desenlaces que podrían producirse. Yo dudo mucho y he experimentado en incontables ocasiones, antes de tomar una decisión concluyente, la sensación de transitar en mi interior los diversos futuros posibles superpuestos. La materialización de lo decidido, hace que todos los estados

ORDEN CRONOLÓGICO DE LAS ESCENAS DE EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE



futuros imaginados se colapsen en el único que ya será inevitable. Nuestras acciones, hacen que un futuro sea posible y otros muchos dejen de serlo. Con el recuerdo, también se produce una superposición de estados. Cuando revisamos el pasado no contemplamos un documental fidedigno de lo acontecido, sino que entremezclamos los datos objetivables con los anhelos, los arrepentimientos y los olvidos. El recordar es en cierto modo también una decisión que colapsa un conjunto de universos superpuestos.

De este modo, descubrí que mi interés por la cuántica podría traducirse en una experimentación con dos mecanismos fundamentales de la subjetividad humana: la reconstrucción del pasado mediante el recuerdo y la deconstrucción del futuro a través del mecanismo de la duda. Para ello decidí que necesitaba un “momento cuántico” desde el cual se relatara la historia. Pensé que debía ser un instante de incierto desenlace detenido en el tiempo. La historia se contaría desde este “momento cuántico” desde el que se desplegarían el pasado que lo desencadenó y los posibles futuros que se podrían desarrollar como resultado. Así, decidí que de forma similar al experimento del gato de Schrödinger, una pareja desencantada se enfrentaría a un brindis a vida o muerte. La mujer introduciría un veneno en una copa y luego la confundiría con la otra para no saber cuál es la que contiene el fatal brebaje. Sería inevitable que uno de los dos muriera, pero ambos ignorarían cuál es la copa envenenada. De este forma, la obra, como atrapada en ese brindis de incierto desenlace, se desarrolla a lo largo de una temporalidad postrágica y flexible en la que se combina un tratamiento subjetivo del pasado recordado con la plasmación de un futuro dual donde se superponen universos irreconciliables. Desde ese brindis detenido en el tiempo, como se puede ver en uno de los gráficos que incluyo, se despliegan tres ámbitos posibles: (1) el pasado que les llevó a esa situación, (2) el porvenir que podría esperarse en el caso de que falleciera el hombre y, (3) el futuro que se desencadenaría en el caso de fuera la mujer quien muriera. Tal y como se muestra en el gráfico, estos tres ámbitos no hay que considerarlos como compartimentos estancos sino que lo interesante es ver los resultados que se producen de su superposición. De este modo, (1+3) Verónica, la mujer, contamina su pasado con los influjos de su posible futuro, (2+3) el pasado irrumpe insis-

tentemente en el posible futuro del hombre, Tomás, a través de una llamada que fue decisiva y, (1+2) ambos futuros se superponen puntualmente para desembocar en un final que reúne lo irreconciliable.

Por tanto, he pretendido confinar a los personajes a un territorio dramático sólo posible en el interior de la caja cerrada del gato de Schrödinger. En el marco de una temporalidad elástica que hilvana universos paralelos y subjetivados, he buscado que lo especulativo se convierta en el único sustituto posible de lo certero. De este modo, se persigue que los acontecimientos dramáticos engendren un conjunto poliédrico cuyo sentido final sólo sea posible construir a través de las decisiones interpretativas que realice el lector.

Esta indeterminación cuántica es la que me ha llevado también a decidir que los personajes no tengan un nombre. En este sentido su tratamiento tiene también un cierto barniz cuántico y persigue que sea el lector quien, a través de la superposición de los caracteres que se presentan, decida cuáles son los personajes resultantes. Quizás los únicos momentos determinantes en este sentido, son aquellos en los que se producen sendos colapsos al nombrarse a los dos protagonistas, Verónica y Tomás. Mi interpretación prioritaria (repito no la única) es que en la obra hay ocho personajes y dos, digamos, alter ego. Los ocho personajes, tal y como se ve en uno de los gráficos, serían Verónica (La Chica Que Actúa, La Chica Que Actuaba, La Mujer Solitaria, La Escritora Sin Historia), Tomás (El Hombre Que Siempre Quiso Ser Mago, El Hombre Atrapado En La Rutina, El Hombre De La Carta Con El Sobre Cerrado y El Hombre Del Maletín), El Chico Que Dirige, El Señor Del Público, La Joven Con Aire De Heroína, El Viejo Que Pesca, El Camarero Que No Se Limita A Servir y El Confidente. En cuanto a los dos alter ego serían La Mujer Del Maletín-La Mujer Del Sobre Cerrado y La Mujer Que Nunca Quiso Ser Maga. Los denomino alter ego y no personajes, en cuanto que considero que si bien son en principio distintos de Verónica se van contaminando por ella (de nuevo fruto de una superposición de los tres ámbitos). Del mismo modo, La Chica Que Actúa (Verónica en el pasado) se contagia paulatinamente de la mirada de La Escritora Sin Historia (Verónica en el futuro), obligada a revisar un pasado que se resiste a desarrollarse tal cual fue. Una interpretación totalmente válida, que no es mi prioritaria,

también podría ser que esos dos alter ego efectivamente son Verónica quien está de nuevo volviendo a jugar con Tomás a que no se conocen, del mismo modo en el que lo hizo en la cantina. Repito que tanto la fábula como la misma identidad de los personajes, está abierta a múltiples interpretaciones todas ellas legítimas.

La construcción de la metateatralidad a través de la cinta de Möbius

Ya en la primera fase de la escritura, la de bombardeo de ideas y escritura caótica, empezaron a aparecer una serie de personajes con una vinculación directa con el medio teatral (director, actriz y escritora). Llegado el momento de organizar el material dramático en la segunda fase con la elaboración de los esquemas y la escaleta, me planteé como una necesidad reflexionar alrededor de los guiños metateatrales que iba a incluir en el texto.

En general puede decirse que las experiencias en torno a la metateatralidad han tenido tanto un carácter indirecto, como sucede cuando el texto dramático explora temas relacionados con la profesión y el quehacer teatral, o más directo cuando en el propio texto o en su puesta en escena se evidencian los mecanismos artificiales constitutivos de la ficción, para reflexionar sobre el proceso de escritura o el representativo. En ambos casos, si bien se juega con los territorios de la ficción confesa y la aparente realidad, éstos suelen aparecer claramente diferenciados o se combinan sin equívocos. La realidad aparente puede revelarse como ficción confesa en un momento determinado o bien se pueden establecer diferentes capas ficcionales, a modo de sucesivas muñecas ruskas.

Dándole vueltas me pareció que el modo más interesante de relacionar las diversas capas ficcionales podía basarse en los principios de la cinta de Möbius. Este fascinante objeto, co-descubierto en 1858 por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing, consiste en una superficie que por su particular plegado presenta un único lado que se puede recorrer indefinida y cíclicamente. Mi propósito radicaba en conseguir que, al igual que sucede con la cinta de Möbius en la que dos caras se convierten en una sola, la realidad y la ficción se conjugaran en un continuo juego de espejos. De este modo, las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo mostrado y lo contado, son relativas y dependientes de la posición que decida adoptar el lector. El objetivo es construir una obra dramática cuyos niveles metatextuales se retroalimenten y relacionen de un modo similar al ilustrado en litografías de Maurits Cornelis Escher como *Drawing Hands*, donde dos manos se dibujan recíprocamente, o *Print Gallery*, en la que un visitante de una galería de pintura observa un cuadro del que resulta formar parte.

A un nivel estructural la obra, recordando a la cinta de Möbius, tiene un carácter circular y continuo al terminar la obra con la lectura de una libreta que pudiera contener la misma pieza que es presentada. De este modo, el inicio y la conclusión se solapan y uno de los personajes acaba usurpando el lugar del lector. La obra de la libreta, de esta manera, evoluciona a través de un retorcimiento que permite que sea vivida, leída, escrita, corregida, mutilada, ensayada y representada al mismo tiempo. Quizás por contagio, me parece que en esta superposición enunciativa reverberan ciertos

principios que recuerdan a la cuántica y, que, por tanto, resulta asimilable dentro de la coherencia propia de la incertidumbre. Será el lector el que deberá decidir y, por tanto, colapsar el conjunto de capas superpuestas para determinar su punto de partida interpretativo.

Cómo transmitir este juego metatextual al territorio del espectador que contemplará la puesta en escena del texto, será uno más de los fructíferos retos que espero que el texto plantee a su escenificación.

La ilusión mágica y la posibilidad de lo irrealizable

De nuevo durante la fase de escritura caótica, se me ocurrió redactar una escena en la que un ilusionista realizara su particular versión de "Jugando al dominó". Se me antojó que era posible conjugar la mecánica de este juego de mentalismo, que aprendí en la Gran Escuela de Magia de Ana Tamariz, de la que soy alumno desde hace año y medio, con una presentación que se relacionara con los engranajes de la tragedia clásica.

Esta escena aislada me hizo, no obstante, valorar la necesidad de incluir la magia como referente en la obra a la hora de confeccionar la escaleta. Tirando de este hilo, descubrí que si bien el punto de vista predominante en la obra era el de Verónica (que no deja de ser la heroína de la obra cuya acción, envenenar un copa, desencadena un destino inevitable), era necesario que el imaginario de Tomás también estuviera presente. Me pareció que lo más adecuado era convertir a Tomás en un ilusionista retirado y propiciar que la magia a la que renunció tiñera todo el texto. De este modo se fueron introduciendo el cambio de color de su camisa, apariciones, desvanecimientos, el juego del dominó, la famosa bala atrapada entre los dientes u objetos que de un modo imposible surgirían de un estrecho maletín.

Creo que la inclusión del referente mágico en la obra no es fruto del capricho o del gusto personal. La pieza se detiene en un instante que niega lo forzoso y el lado oeste del Golden Gate, orilla de este emblemático puente que por causas inexplicables evitan los suicidas, se convierte en metáfora de esos resquicios que retan lo inevitable. De esta forma, se plantea una reflexión sobre la imposibilidad y lo ilusorio, siendo la experiencia mágica el catalizador de la esperanza anhelada. La magia, singular ámbito donde lo imposible se hace real, se convierte así en un elemento conductor básico.

Las intervenciones mágicas están en el texto solamente sugeridas y mi deseo sería que con la puesta en escena alcanzaran un mayor desarrollo. La idea sería combinar una propuesta dramática y escénica contemporánea con una investigación en torno a la traslación teatral del complejo arte de la magia. De este modo, se buscaría propiciar un encuentro entre estas dos disciplinas, que ya fue posible en la germinal escena decimonónica⁴ y que, desgraciadamente, sólo se ha repetido en aisladas experiencias dramáticas. Me gustaría que la puesta en escena del texto buscara, por tanto, revisar la tradición mágica para interrelacionarla con un lenguaje teatral contemporáneo. Así, la experiencia mágica como material escénico, serviría para cuestionar la fatalidad de lo forzoso y brindar la ilusión necesaria para afrontar el vértigo ante lo imposible. ♦

Notas:

- 1 Hace ya casi un lustro expuse algunas ideas en torno a la creación dramática en mi artículo Pablo IGLESIAS SIMÓN. "Algunas reflexiones personales acerca de la escritura dramática", en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. Nº 9. Alicante: XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 2004. Págs. 15-18.
- 2 Esta escaleta es la que presenté a la Dirección General de Promoción Cultural de la Conserjería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid para solicitar la ayuda a personas físicas para la creación y el desarrollo de las Artes Escénicas y Cinematográficas 2008 (Becas para autores de teatro).
- 3 Las teorías de Gregorio Morales en torno a la estética cuántica pueden consultarse en sus libros *El cadáver de Balzac* o *Principio de incertidumbre* y en su página web (<http://www.terra.es/personal2/gmv00000/home.htm>). Resultan especialmente interesantes los

apuntes que se pueden descargar del "Curso acelerado de Teatro Cuántico", que impartió los días 21 y 22 de enero de 2009 en el Laboratorio "Lettres, Langages et Arts" de la Universidad de Toulouse II-Le Mirail (ver <http://www.terra.es/personal2/gmv00000/curso.htm>). En este curso resume los principios fundamentales de la estética cuántica y los aplica en el análisis de textos teatrales clásicos (*Edipo, Hamlet, La vida es sueño, Las preciosas ridículas* y *Casa de muñecas*) y contemporáneos (*El público, Copenhague* y *Un lugar estratégico*).

- 4 Recomiendo consultar, para apreciar la riqueza espectacular de finales del siglo XIX, el libro Albert A. HOPKINS. *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*. Nueva York: Munn & Co. Publishers, 1898. Reeditado con el título *Magic: Stage Illusions, Special Effects and Trick Photography* en Nueva York en 1976 por Dover Publications, Inc.

Pablo Iglesias Simón (Madrid, 1977) es licenciado en Dirección Escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid.

En el campo teatral ha trabajado como director de escena, diseñador de espacios sonoros y dramaturgo. Empezó dirigiendo textos de autores contemporáneos tales como Heiner Müller o Sarah Kane y, a partir de 2002, decidió ocuparse de sus propios textos presentando en el Festival Escena Contemporánea su montaje *II-N_II-E*, protagonizado por Blanca Portillo. Ha realizado los espacios sonoros de *El séptimo cielo, Las memorias de Sarah Bernhardt, Almacenados, Don Quijote en la niebla, La extraña pareja, El cartero de Neruda, El gran regreso, Cruel y tierno* y *El león en invierno*, trabajando para compañías privadas y para el Centro Dramático Nacional. Asimismo ha publicado los textos dramáticos *II-N, Sin móvil aparente*, finalista del III Premio de Teatro Exprés 2002, *Alicia frente al espejo, Tu imagen sola*, coescrito con Borja Ortiz de Gondra y ganador el XIX Premio de Teatro Carlos Arniches-Ciudad de Alicante 2003, y *El Lado oeste del Golden Gate*, finalista del XXXIII Premi Born de Teatre 2008.

Tras desarrollar una labor docente en cursos de postgrado en materias teatrales heterogéneas y en la facultad de Ciencias de la Información en el ámbito de la realización cinematográfica, desde el año 2006 es profesor titular de dirección de escena en la RESAD.

Compatibiliza la creación artística y las tareas docentes con el desarrollo de una labor investigadora en los campos teatral y cinematográfico, que se ha traducido en la presentación de ponencias en congresos y seminarios y en la publicación de más de una veintena de artículos en distintas revistas especializadas de España y Brasil. Ha escrito dos libros, *Postproducción digital de sonido por ordenador*, reeditado en Méjico para su difusión en el ámbito hispanoamericano con el título *Postproducción digital de sonido por computadora*, y *De las tablas al celuloide*, ganador del Premio "Leandro Fernández de Moratín" para estudios teatrales 2008. Además ha colaborado en los libros colectivos *Análisis de la dramaturgia y Cinema i teatre: influències i contagis*. ♦

