

La pieza veintiocho

POR YOLANDA PALLÍN

A propósito de *El lado oeste del Golden Gate* de Pablo Iglesias

Los días 5 y 6 de marzo del año 2007, tuvo lugar en la RESAD un Encuentro Internacional de Jóvenes Dramaturgos, integrado en las actividades pedagógicas y artísticas promovidas por la asociación europea de escuelas de Arte Dramático, École des écoles. Asistieron al Encuentro estudiantes y profesores de la ENSAT de Lyon, Prima del Teatro de San Miniato, el Institut del Teatre de Barcelona y la RESAD de Madrid. En estas jornadas participaron, entre otros, Enzo Cormann, Beth Escudé, Ignacio García May o José Sanchis Sinisterra. Pablo Iglesias intervino en el evento la mañana del día 6 con una Comunicación sobre Escritura y nuevos medios, materia en la que es experto. En la tarde del mismo día, Sanchis Sinisterra abordó la cuestión de la escritura colectiva y se refirió a la poética del fragmento, una constante en sus reflexiones teóricas y en su práctica creativa. Propuso preguntas, y algunas estrategias, en torno al problema que se nos presenta cuando pretendemos dotar a las unidades fragmentarias de un nexo que les aporte cohesión y haga posible que el receptor pueda dialogar con el texto. Si ese punto de unión, sugerían sus palabras, no es evidente, no se hace obvio, se mantiene oculto, ocurre que funciona a modo de presión interna, una suerte de subtexto, un tabú; no reconocer problematiza ya que tensa los sentidos: los del texto y los del receptor. Apareció, pues, la noción de sistema; y sin ningún esfuerzo, ya en el coloquio posterior a la intervención del maestro, le siguieron el azar y la necesidad, la teoría del caos, la física cuántica, la autosimilitud, la incertidumbre, la ruptura de la lógica newtoniana... Aparecen de forma natural en la mayoría de los seminarios de escritura teatral, junto con la crisis de la representación. Alguien habló de una maleta azul que pudiera aparecer misteriosamente en diferentes escenas dotando de congruencia el total; o bien, cada tres palabras los personajes podrían hablar en verso, y se afirmó que una fórmula coercitiva de dicha naturaleza aportaría coherencia formal a unidades muy diversas. Otra voz mencionó la posibilidad de aplicar a la escritura dramática la serie de Fibonacci que "como todos sabemos" es la estructura fractal más simple. Entonces Pablo Iglesias tomó la palabra y en su intervención, enérgica y vehemente, pidió respeto hacia las soluciones temáticas y formales que pudieran apoyarse en la ciencia y citó, si no recuerdo mal (es retórica, tengo mi cuadernito) el peligro de los cursos CCC sobre Teoría del caos. Apenas un año después, el 3 de Abril de 2008, un hombre abandonaba una libreta en un banco del Parque del Retiro, en Madrid. Dos días después, el 5 de Abril, una mujer la encontraba; y seguía buscando.

Aquel 6 de Marzo del 2007, salto temporal mediante, no pude por menos de recordar el singular caso Sokal. En Abril de 1996, el físico norteamericano Alan Sokal publicaba en la revista de estudios culturales *Social Text* un artículo titulado *La transgresión de las fronteras: hacia una hermenéutica*

transformadora de la gravitación cuántica. Dos meses después, en otro artículo publicado en la revista *Lingua Franca*, explicaba que *La transgresión* había sido un texto trampa, diseñado como parodia de todos aquellos escritos en los que se utilizan terminología y conceptos científicos con una falta de rigor que sólo puede llevar a la confusión. Ojo, no cito: interpreto. Curiosamente logró colocarlo en una revista de reconocido prestigio que después se negó a editar el desmentido, alegando que no cumplía los criterios de rigor que el medio exigía a sus publicaciones. Posteriormente Sokal desarrolló su particular cruzada contra el oscurantismo posmoderno en *Imposturas intelectuales* (1998) escrito junto al también físico belga Jean Bricmont. Existe un divertido generador de discursos posmodernos que se puso en marcha el 25 de Febrero de 2000 gracias al Dada engine. Desde entonces parece que ha generado 3.615.476 ensayos; eso a día de hoy, domingo 29 de Marzo de 2009, y según www.elsewhere.org/pomo/. Su autor se llama Andrew C. Bulhak, de la Universidad de Monash, en Australia. Podríamos dudar de su existencia real; pero cabría que nos preguntáramos en qué plano de lo real nos situamos al formular dicha duda. Con el permiso de Luther Blisset. Es muy razonable suponer que muchos de los que aspiramos a escribir textos dramáticos conozcamos alguno de los programas generadores de diálogos que pululan en la red; también es muy razonable suponer que los consideremos muy malos.

Esta introducción no pretende en ningún caso ser un texto científico; una vez hecha esta aclaración, continuaré diciendo que siempre que en él aparezca un término de origen científico, y me refiero a la "ciencia dura", lo haré como licencia poética. Como ustedes podrán observar utilizo una técnica alusiva y elusiva. Me voy acercando al Golden Gate, lentamente; pero les adelantaré que se trata de un texto apasionante: tuve que hacer un esfuerzo para dejar de leerlo porque no tiene fin. Hablando en términos de mercado, encaja con mi *target*. Hablando en términos de estética de la recepción diré que yo soy un receptor ideal para este texto: el autor parece haber tenido en cuenta mi enciclopedia y configura una serie de efectos tales como para conseguir captar mi atención, no sólo durante la lectura. El más importante museo de ciencias de París tiene una sala redonda dedicada a Pi y una enorme cinta de Moebius metida en una vitrina. En mi primera visita a París, con catorce años, estuve más tiempo delante de la vitrina que delante de la Gioconda. Después he comprendido que en la sonrisa de la Gioconda se esconde una cinta de Moebius. La androginia es una cinta de Moebius. ¿Nunca han soñado con dos personas en una? A lo mejor no: yo nunca sueño que vuelo. El actor cuando interpreta es la encarnación de una cinta de Moebius. Ya les advertí que iba a usar licencias poéticas. Una metáfora es una cinta de Moebius.

Aunque no se trate de una introducción científica intentaré hacer algún comentario que pueda iluminar zonas de texto en relación con lo que conocemos como dramaturgia. Me interesa más el texto de Pablo Iglesias por lo que aporta a la tradición que por lo que pueda tener de novedoso, aún siéndolo en alto grado. Así pues, me centro en una

característica que parece común a textos dramáticos de diferentes tiempos: el texto dramático es un texto horadado, pleno de huecos que han de ser completados por los distintos receptores y, en su caso, ejecutantes. Los huecos de esta obra nos hacen constantes preguntas: nuestra lectura dependerá de las respuestas que seamos capaces de dar con el bagaje de información que el propio texto ofrece. La clave está en los detalles. *Chercher la femme*.

La dramaturgia de todos los tiempos ha utilizado la alternancia entre lo dicho y lo no dicho para generar expectativas en el receptor: por algo al nuestro le llamamos espectador. Cuando el teatro pierde su función sagrada el autor busca en los laterales del mito, en las historias alternativas, las no tratadas por los grandes: dota al mito de un espesor similar al que propugna el posmoderno hipertexto. Eurípides continúa el hipertexto *Orestíada*, una suerte de macrosigno, generando acontecimientos irreconciliables con la versión Sofocleana. El mito, de hecho, se construye a golpe de contradicción. Menandro se fija en la gente corriente. Ambas búsquedas tienen en común un problema: el espectador no conoce la historia, y se ha de dosificar y tratar la información de tal manera que resulte atractiva y comprensible. Aparece la intriga; y la intriga exige construcción: lo que siempre se ha dado en llamar carpintería teatral. La carpintería teatral coordina los elementos del relato, que todo discurso dramático incluye, y dota de coherencia al conjunto. La carpintería teatral, tan denostada, es la que asegura el famoso sistema de efectos para que el receptor real y el implícito se fundan, sí, como en una cinta de Moebius. El receptor, entonces -en realidad paso a paso- puede completar el texto. Las nuevas formas que el autor propone alteran el patrón de efectos conocido; y por tanto esperado. Algunas líneas suman y otras restan, pero en esa torsión se configura esta obra. Entre lo conocido y lo novedoso se juega el artista su poder de comunicación. *El lado oeste del Golden Gate* es un ejemplo de carpintería teatral de primer orden. Ningún elemento parece dejado al azar. Es un modelo de interconexión entre elementos, que apelan a lo necesario como principio compositivo. Un ejemplo de cómo los textos posmodernos pueden superar el tan temido “cualequicosismo”.

Aunque el texto contemporáneo, no sólo actual, genera su propio patrón de efectos hay una serie de elementos en *El lado oeste del Golden Gate* que materializan inquietudes fundamentales de nuestro tiempo; un tiempo en el que hasta Sokal y Bricmont reconocen que los discursos de los físicos no son particularmente claros.

En los tiempos modernos, los del drama, la fábula cambia en cada discurso y se tiende a preservar una forma canónica de contarla: las llamadas formas aristotélicas se desarrollan plenamente en la transmisión de esas fábulas particulares y únicas. O eso nos ha parecido. En el texto posmoderno la forma se tematiza y la fábula se multiplica en el interior del discurso. Me sigo permitiendo licencias poéticas, ya que supongo la existencia, aunque sea en hipótesis, de diferentes formas de reproducción y proliferación fabular. Cada discurso tendría una forma de expresar dicha multiplicidad. Por supuesto, no conocemos todas esas formas, como el programa del drama moderno no conocía todas las fábulas particulares; pero desde Bajtin, sabemos que la fábula es una herramienta metodológica, una construcción abstracta, por, al

menos, dos motivos: cuando la enunciamos pasa a convertirse en discurso, y por lo tanto, a tener forma, y está constituida por unidades, formales de suyo. La comunicación se asegura mediante el mantenimiento de efectos, esto es trucos, de raigambre tradicional; el efecto poético, gracias a hacer evidente la explosión de fábulas y discursos nunca antes transitados. El texto contemporáneo, posmoderno, es fragmentario y heterogéneo porque refleja una manera de ver la realidad que no se conforma con las carreteras de un solo recorrido. En rigor, porque se niega a ofrecer “una manera de ver la realidad”. En rigor porque se niega a aceptar la existencia de una sola realidad.

Es inevitable sucumbir a la belleza poética, por ejemplo, de los teoremas de Gödel, también conocidos como teoremas de la incompletud; mírenlo bien: incompletud, en un sistema horadado; el primero de los cuales reza así: en cualquier formalización consistente de las matemáticas que sea lo bastante fuerte para definir el concepto de números naturales, se puede construir una afirmación que ni se puede demostrar ni se puede refutar dentro de este sistema. Soberbia hermosura. Divinas palabras. Una afirmación que ni se puede demostrar ni se puede refutar dentro de un sistema. ¿Es eso posible? ¿Es natural? ¿Es real? ¿La ciencia lo dice? Confirma nuestras intuiciones, sean éstas entendidas como nuestros más bajos instintos o nuestras más nobles aspiraciones. ¿Dónde habíamos visto antes esta reconciliación de contrarios? ¿Tal vez en el oximoron? Sí. El arte, el efecto poético, es capaz de generar un discurso consistente en el que las implicaciones lógicas no sean autocontradictorias, sin necesidad de que la ciencia le otorgue su bendición. En el texto dramático, multiplicador por naturaleza de mundos, es lógico que los datos de fábula entren en crisis al querer reproducir “la realidad”. ¿Acaso la mimesis puede reproducir la realidad?

Como seres en la caverna tenemos la intuición de fuertes experiencias, paralelas y simultáneas, que nos ofrecen una realidad más real que la vivida. La sensación de caos es anterior a la famosa teoría y el uso de la analogía sería pues de doble sentido. El arte dramático siempre se ha interesado por el sueño, la enfermedad mental, la magia y las drogas porque siempre se nos han mostrado como ventanas que nos dejaban observar del otro lado. Ya sabemos que el coste es terrible. El oráculo y el sentido común se dan aquí la mano. Vemos algo y su contrario y después, la irremediable ceguera. El sueño de ser alguien más y alguien menos siempre es castigado; así es en nuestra cultura occidental, en la que el suicidio sigue siendo un estigma y la conciliación de contrarios un imposible ontológico. La investigación que nos revela aspectos escondidos de nuestro propio yo fundamenta la tortura de todo Edipo. Todos somos Edipo en algún sentido y si no lo somos es porque no nos atrevemos; para eso, afortunadamente, está el teatro.

Todavía no hemos resuelto como expresar la simultaneidad. Se trata de un problema perceptivo grave que ofrece un campo inagotable de preguntas por resolver desde el punto de vista de lo artístico. Benditas sean. El arte hace de la necesidad, y de la carencia, virtud; y la academia puede hacer de los problemas perceptivos, problemas preceptivos: no nos fiemos de su debilidad analítica. Parece que ocupar el mismo espacio y el mismo tiempo implica la imposible historia del camino que se bifurca eternamente. ¿Qué ocurre cuan-

do unimos por el costado dos cintas de Moebius? El resultado asusta: se produce una superficie cerrada, con una sola cara y sin interior. La elección es nuestra condena y nuestra más acendrada tendencia. Lamentamos tener que limitar nuestra experiencia y nos resulta intolerable una radical multiplicidad del ser, hasta el punto de considerarla enfermiza, o viciosa. Un error de la naturaleza. El más importante héroe español se condenó, y se salvó, por tal motivo. Por culpa, en última instancia, de un manuscrito que alguien empezó y alguien continuó escribiendo. Si les digo que al transitar el texto de Pablo Iglesias no elijan, no me harán caso, porque como héroes trágicos de nuestra propia comedia inacabada tenemos limitados nuestros sistemas perceptivos y sí, incurriremos en el típico error intelectual. ¿Está la botella (de Klein) medio llena o medio vacía? No depende de si somos optimistas o pesimistas. Es un hecho que está, es, las dos cosas a la vez. Según la epistemología lacaniana, una cosa sólo existe a partir del momento en que se la ha nombrado. Aceptemos esta formulación poética y permitámonos añadir: el arte es el ámbito en el que una cosa, al ser nombrada, existe.

Para Gadamer, la interpretación no es una técnica: es el objeto mismo de la investigación literaria, de tal manera que el texto no se agota con una lectura. En el teatro, la interpretación es el sentido mismo del texto dramático. La pregunta que nos hace un texto de estas características se relaciona con esa hermenéutica de las explicaciones múltiples, tan difícil de ser encarnada en un escenario que es incapaz de expresar la simultaneidad. ¿Contamos sólo con la antigua polisemia de sentido para representar una mimesis sin referente? Ahora, permítanme una cita:

“Es verde y cuelga en el salón. ¿Qué es? Resulta que es un arenque salado. ¿Por qué en el salón? Bueno, ¿por qué no colgarlo allí? ¿Y por qué verde? Porque así lo han pintado. ¿Y por qué lo han pintado? Pues para que se adivine con mayor dificultad. Este esfuerzo por dificultar la adivinanza, esta tendencia a retardar el conocimiento tiene como consecuencia que se destaca un nuevo rango. (...) Para mostrar la cosa, es preciso deformar su aspecto precedente; es necesario colorearla de otra manera, tal como se colorean las preparaciones para observarlas bajo el microscopio” (Roman Jakobson, “Sobre el realismo en el arte”, 1921, en *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Introducción y edición de Emil Volek, Fundamentos, 1992)

El realismo necesita el arenque desesperadamente. Nos acercamos, nos acercamos un poco más, y sí, ahora lo reconozco, es un arenque. ¿Tenemos instrumentos analíticos que superen la existencia del estilizado arenque? ¿E interpretativos? ¿Necesitaremos desesperadamente un referente a la hora de repartir el texto a los actores?

Stoppard en *After Magritte* ofrece siete diferentes explicaciones, lógicas todas ellas y tal vez simultáneas, de la situación que plantea un cuadro de Magritte. Crimp en *Attempts on her life*, propone una narrativa no lineal, donde las diferentes versiones de la vida de una mujer entran en flagrante contradicción. El mismo recurso que utiliza Sanchis en *Flechas del ángel del olvido*. Ortiz de Gondra, en *Mujeres: tomas*, hace que sus personajes repitan una misma situación con algunas diferencias que imposibilitan una lectura en continuidad, aunque podamos extraer de cada variante un sustrato de “realidad” acumulativa. Del mismo modo procede

Churchill en *Heart's desire*. Pinter en *Ashes to ashes*, nos hace variar constantemente nuestra opinión sobre la identidad de sus personajes, hasta el punto de sospechar que pueda estar dándose una imposible superposición de planos, una simultaneidad irrepresentable; pero no aporta los datos objetivos suficientes como para documentar tal sospecha. Caryl Churchill en su introducción a *Traps*, (*Plays one*, Routledge, 1985) habla de las recomendaciones dadas a los actores en el casting: su objetivo es hacerles entender que se trata de un objeto imposible, al modo de las pinturas de Escher, que existen en el papel, pero no en la vida. En *Traps* no hay fábula, no hay referente; los motivos de los personajes y las relaciones que establecen entre ellos entran en contradicción entre escenas, y en el mismo interior de las escenas: “I’ve only occasionally specified where a character should do the jigsaw. Bits can be added at any convenient time by anyone so that it’s nearly finished by the end of the play”. Pero la sensación de realidad es profunda e imborrable.

No me resisto a recordar *Lola, corre, Lola* de Tom Tykwer; *La doble vida de Verónica* de Kieslovski (¿curiosa coincidencia o acto fallido?); y *Memento* de Christopher Nolan, como posibles piezas en la enciclopedia de nuestro receptor ideal. “No te creas sus mentiras”, escribe Lenny debajo de una imagen, y de esa información hace depender su mundo. Nolan dice que hay una verdad, un referente, y un narrador no fiable, al estilo del cine negro. Y, sobre todas ellas, *Mullholand drive*, de David Lynch, donde el surrealismo y la fantasía comunican aquello que el realismo es incapaz de expresar. En torno a *Mullholand drive* y a propósito de *El lado oeste del Golden Gate* me atrevo a proponer que la total comprensión elimina (o puede atenuar) la magia. En cine es más fácil volver a ver; con los textos dramáticos, podemos releer y releer, pero la representación es el lugar de la encarnación. El mago puede hacer cualquier cosa con la mano izquierda porque con la derecha te tiene hipnotizado. Un buen mago nunca enseña sus trucos.

Después de que lean el texto se darán ustedes cuenta de que he sufrido mucho para no contarles de qué va la obra. Parece haber tres ámbitos de acción: uno metateatral, un thriller literario, y ¿una comedia de magia y cine negro? En este caso, contar algo, analizar algún aspecto concreto, se convierte en un acto interpretativo. Preferiría dejarlo para otro día; o compartir mis ideas al respecto, de momento, con el autor; que parece tener la intención de convertirse también en el director de la primera puesta en escena. Sólo querría ahora repetir algo que ya dije más arriba: no se pierdan un detalle. Cada objeto es significativo; de igual modo, los nombres de cada personaje; y por supuesto, todas las menciones a posibles tiempos diegéticos y hechos del pasado. Les sugeriría que lean con especial atención las escenas ocho y trece: en ellas hay claves fundamentales. Por último, me voy a permitir la osadía de recordarles algo que tal vez sepan: todas las piezas de un dominó colocadas sobre el tapete, una detrás de la otra y siguiendo las reglas del juego configuran una figura cerrada, completa y con un espacio en su interior. No podemos distinguir su principio ni su final. No podemos diferenciar el principio del final: como en una cinta de Moebius, una de las más hermosas representaciones del infinito.

P.D.Y cuando la lean, abandonen la libreta en un banco y dejen constancia. ♦