

EXPERIENCIAS EN TORNO AL TEATRO CUÁNTICO DESDE EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE

Pablo Iglesias Simón

Resumen: Este artículo analiza el proceso de creación del texto y el montaje *El lado oeste del Golden Gate* y, en especial, su relación con los principios cuánticos. Para más información sobre el texto y el montaje se puede consultar

www.elladooestedelgoldengate.pabloiglesiassimon.com

Summary / Abstract: This article analyses the creation process of the text and staging of *El lado oeste del Golden Gate (The West Side Of The Golden Gate)* and, specially, their relation to quantum principles. For more information about the text and the staging you can see

www.pabloiglesiassimon.com/web_eng/golengateeng.html

Referencia para citas: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “Experiencias en torno al teatro cuántico desde el lado oeste del Golden Gate”, revista *ADE-Teatro*. N.º 132. Septiembre-Octubre de 2010. Págs. 200-213.

Quotation Reference: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “Experiencias en torno al teatro cuántico desde el lado oeste del Golden Gate”, *ADE-Teatro*. N. 132. September-October of 2010. Pages. 210-213.



EXPERIENCIAS EN TORNO AL TEATRO CUÁNTICO DESDE EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE

Pablo Iglesias Simón

A modo de introducción

Fue en el verano de 2007, tras unas animadas discusiones que sostuve con algunos de mis mejores amigos sobre temas como cuántica, teoría de cuerdas, termodinámica y paradojas físicas diversas, cuando me propuse intentar volcar a la escritura de una obra dramática algunos de los principios que caracterizan la física cuántica.

La cuántica se sumó a una serie de normas que decidí imponerme como punto de partida para la creación de *El lado oeste del Golden Gate*¹. Estas pautas establecidas a priori fueron cuatro:

- Limitar el número máximo de personajes por escena a dos².
- Escribir la obra sin pensar en ningún momento en su puesta en escena. Así, me planteé que el texto debía ser concebido centrándome en su dimensión literaria escrita y no como un anteproyecto de una futura escenificación. Por tanto, debía estar pensado no para tener una traducción directa sobre las tablas sino únicamente como instigador de múltiples interpretaciones escénicas. En este sentido, me propuse introducir diferentes elementos que fueran imposibles de trasladar directamente en un montaje teatral y que, por tanto, sólo sirvieran como elementos inspiradores de soluciones escénicas análogas y originales. Así que al escribir el texto alejé, en la medida en que fui capaz, mi mente de los escenarios. Pensé en escribir un material literario que no tuviera la más remota idea de cómo sería posible ponerlo en escena.
- Jugar a nivel estructural con la cinta de Möbius, objeto, co-descubierto en 1858 por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing, consistente en una superficie que por su particular plegado presenta un único lado que se puede recorrer indefinida y cíclicamente, tal y como ilustra Escher en su xilografía *Cinta de Möbius II* (también conocida como *Hormigas*).
- Trasladar a la construcción dramática fundamentos de la física cuántica tales como la probabilidad, el principio de incertidumbre, la superposición de estados o la influencia del observador.

Algo de cuántica³

A comienzos del siglo XX, Heisenberg introdujo el Principio de Incertidumbre para tratar de explicar el comportamiento del ámbito cuántico y de paso cuestionar la causalidad clásica. A nivel

¹ El texto dramático ha sido publicado por partida doble: Pablo Iglesias Simón. "El lado oeste del Golden Gate", *Revista Ade-Teatro* N°125. Abril-Junio 2009. Págs. 104-123; y Pablo Iglesias Simón. *El lado oeste del Golden Gate*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2009. Puede encontrarse información adicional sobre el texto y su puesta en escena en la página web <http://www.elladooestedelgoldengate.pabloiglesiasimon.com>, desde la que, entre otras muchos materiales, puede descargarse el vídeo completo del espectáculo teatral o las tres versiones distintas del texto (la original, la publicada y la utilizada en el montaje).

² En este sentido, se puede comprobar en el texto publicado que intento jugar con las propias normas que me impongo, como puede apreciarse en la escena V XI donde aparecen tres personajes El Hombre Que Siempre Quiso Ser Mago, La Joven Con Aire De Heroína y El Señor Del Público. En esta escena podría decirse que hago una interpretación libre de mi propia norma, que me permite utilizar tres personajes, al representar éstos sólo dos entes en contraposición: el mago que actúa y el público que contempla y participa en la actuación, del que la joven y el señor actúan meramente como portavoces.

³ Las particularidades del ámbito cuántico se exponen de modo divulgativo y sencillo en la película *What the Bleep Do We Know!?* En <http://www.youtube.com/watch?v=cMnMjZKTHmw> se puede ver la explicación que realiza el simpático Dr. Quantum sobre el experimento de doble ranura, donde se explicitan los principios cuánticos.

cuántico los niveles de energía u órbitas de electrones se describen en términos probabilísticos. 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. Intentar medir una de ellas tiene un influjo determinante en la definición de la otra. De este modo, puede decirse que la propia intervención del científico tiene una influencia en el sistema, alterándolo. Es decir, la intromisión del observador modifica necesariamente lo observado. A niveles cuánticos, el determinismo causal del mundo macroscópico newtoniano, 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 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 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 austríaco 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 permaneciera cerrada, no se sabría 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 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.

Hacia una dramaturgia cuántica

Basándome en este experimento especulativo, con *El lado oeste del Golden Gate* pretendí construir un ámbito dramático en el que la probabilidad sustituyera al destino y al azar como resortes del mundo de la obra.

Reflexionando en torno a esta decisión me dí cuenta de que la probabilidad no deja de ser el resultado de intentar encontrar un imposible punto de conciliación intermedio entre el azar y el destino. Entendiendo el punto de vista probabilístico como fruto de la superposición de la casualidad y la causalidad, éste se presenta como cuestionador de sus rasgos diferenciadores. Entremezclar principios constructivos a priori irreconciliables y contradictorios, resulta en un nuevo elemento fundamentador que por su propia naturaleza discute a aquéllos y a sí mismo. De esta manera, el texto dramático se funda sobre los siguientes interrogantes: ¿puede predestinarse el azar? (o, como diría Einstein, “Dios no juega a los dados con el Universo”) ¿es el destino azaroso? (o, como respondería Hawking, “No sólo Dios juega definitivamente a los dados sino que además a veces los lanza a donde no podemos verlos”). Si bien estos interrogantes están presentes a lo largo de toda la obra, se explicitan de un modo más evidente en el juego del dominó que se efectúa en la actuación de magia de la escena Ψ XI, cuya vida, tanto interior como exterior, aporta sus particulares respuestas a estas cuestiones⁴.

⁴ Los conceptos de vida interior y vida exterior fueron definidos por el genial mago y teórico Arturo de Ascanio: “Un juego comporta una serie de movimientos, de gestos, de palabras, de miradas, que es lo que ve el público: la vida exterior del juego. Pero subterráneamente, debajo de esa vida exterior, de esa vida visible, no secreta, están ocurriendo cosas toda el tiempo, que son precisamente las que permiten que el juego se realice, están ocurriendo las trampas; las trampas y lo que coadyuva a las trampas, lo que es necesario para las trampas, directa o indirectamente, total o parcialmente. Están sucediendo cosas que posibilitan y que ocultan las trampas, que son necesarias y constituyen la

Tirando del hilo, me dispuse a superponer diversos aspectos propios de aquellos textos dramáticos cuyos resortes son el azar y el destino. De este modo, descubrí que la incertidumbre surge del entrelazamiento cuestionador de la sorpresa y el suspense. De ello se deriva que una dramaturgia concebida como superposición de ciertos principios cómicos extrañadores y de determinados elementos trágicos implicadores, debe dar lugar a una forma genérica cercana a lo tragicómico⁵ que induzca al espectador a un estado de inquietud. Frente a una trama basada en la destrucción, a la que induce la casualidad, o fundada en una reconstrucción necesaria, propia de la causalidad, la probabilidad y la incertidumbre nos conducen necesariamente a una trama deconstruida. Un azar que nos enfrenta a un material dramático constantemente desconocido y renovado, mezclado con un destino que nos muestra un camino por reconocer, da lugar a un ámbito irreconocible, es decir, que fue conocido pero es imposible de reconocer. En resumen, como puede verse en un gráfico, decidí que mi texto dramático cuántico giraría en torno a los siguientes principios:

PROBABILIDAD = Azar \cap Destino

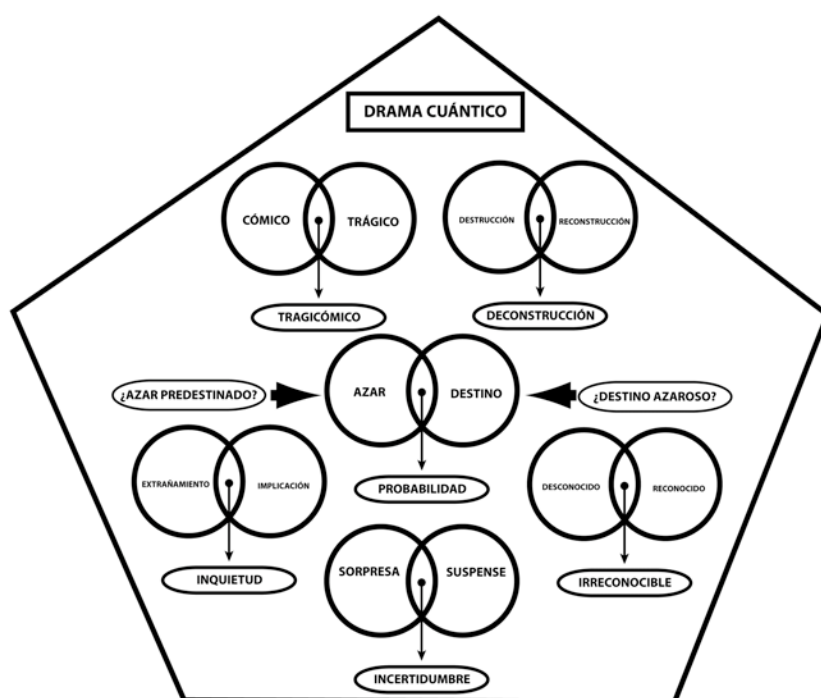
INCERTIDUMBRE = Sorpresa \cap Suspense

INQUIETUD = Extrañamiento \cap Implicación

IRRECONOCIBLE = Desconocido \cap Reconocido

DECONSTRUCCIÓN = Destrucción \cap Reconstrucción

TRAGICÓMICO = Trágico \cap Cómico



vida interior del juego." Jesús Etcheverry (Ed.). *La magia de Ascanio. La concepción estructural de la magia. Su pensamiento teórico-mágico*. Tomo 1. Madrid: Páginas Libros de Magia, 2008. Pág. 208. La relación que establece la vida exterior del juego de dominó con la temática de *El lado oeste del Golden Gate*, a través de su cuestionamiento del azar y del destino, ejemplificado en su presentación basada en el tortuoso camino del héroe trágico, era más que evidente. En el montaje teatral, no así en el texto, el contenido del maletín daba una pista definitiva para descubrir el secreto del juego de dominó y entender, además, su sentido interno simbólico dentro de la obra.

⁵ El entrelazamiento de escenas dotadas de cierto espíritu cómico con otras de carácter trágico demostró su pertinencia en el montaje teatral. En éste se puede comprobar cómo, por ejemplo, la actuación de magia, resituada más o menos en mitad de la representación, servía para dar un respiro a los espectadores. La actuación, que funcionaba de modo análogo a un entremés, permitía que el público se relajara y que pudiera, tras ella, continuar su ejercicio activo de desmenuzamiento e interpretación de una fábula compleja contenida en una trama deconstruida.

ESQUEMA DE EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE

LO QUE SE MUESTRA
(Recuerdo "contaminado" de Verónica)

- El DIRECTOR y VERÓNICA inspeccionan la obra.
- El DIRECTOR y VERÓNICA se discuten.
- Llamam al móvil de VERÓNICA.
- VERÓNICA no llega a coger la libreta por estar en el teatro.
- VERÓNICA amenaza al DIRECTOR con un cuchillo.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- El DIRECTOR y VERÓNICA ensayan la obra.
- El DIRECTOR y VERÓNICA se discuten.
- TOMÁS llama esa noche a VERÓNICA.
- VERÓNICA cumple su promesa y se fuga con TOMÁS.
- La obra no llega a estrenarse.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- TOMÁS se encuentra con la MUJER-MAGA.
- La MUJER-MAGA le da a elegir entre tres opciones: rojo y violeta.
- TOMÁS decide distinguir el sobre rojo que debe elegir.
- La MUJER-MAGA le muestra la libreta que TOMÁS hizo a VERÓNICA y que psicóticamente se fugó con él.
- TOMÁS se niega a darle el maletín.
- La MUJER-MAGA dispara y TOMÁS atrapa la bala con la boca.
- La MUJER-MAGA quemara los dos sobres.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA es una escritora que inspira a un amigo (el CONFIDENTE) a escribir una obra de teatro inconclusa cuyos huecos hay que completar. Le inspira.
- VERÓNICA va al pueblo donde podrá rellenar los huecos cuando comprenda a su autor.
- VERÓNICA se encuentra en la playa con el PESCADOR.
- VERÓNICA se encuentra en la cantina con el CAMARERO.
- VERÓNICA es capaz de rellenar los huecos y prácticamente termina de escribir la obra (libreta).
- VERÓNICA vuelve a casa.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA sufre un shock posttraumático; padece amnesia selectiva y se evade de la realidad.
- A VERÓNICA la acusa del asesinato de TOMÁS.
- VERÓNICA, dado su estado, es "engerrado" en un psiquiátrico.
- EL CONFIDENTE (PSIQUIATRA) intenta que recuerde para que se cure.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA muere al beber de la copa envenenada.
- TOMÁS muere al beber de la copa envenenada.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- TOMÁS va en busca de la explicación ("Por qué Verónica lo hizo") que le daran si sigue una instrucciones.
- TOMÁS se encuentra con la MUJER-MALETÍN.
- La MUJER-MALETÍN recibe una llamada que es la que TOMÁS hizo a VERÓNICA y que psicóticamente se fugó con él.
- TOMÁS le dice a la MUJER-MALETÍN que quiere que le entregue un sobre cerrado y ésta le da un maletín cerrado que debe entregar.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- Encuentro en el Golden Gate entre VERÓNICA y TOMÁS.
- TOMÁS desiste de suicidarse.
- TOMÁS le entrega el maletín a VERÓNICA.
- VERÓNICA le entrega la libreta a TOMÁS.
- VERÓNICA saca unas copas y una botella del maletín.
- TOMÁS lee la libreta desde el lado oeste del Golden Gate.
- VERÓNICA IMAGINA

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- El niño muere.
- TOMÁS y VERÓNICA siguen en el pueblo con su rutina y, aunque viven juntos, conviven como extraños.
- TOMÁS empieza a frecuentar todas las noches la cantina del CAMARERO.
- TOMÁS comienza a escribir la libreta (texto de la escena I).
- VERÓNICA va a buscar a TOMÁS a la cantina.
- TOMÁS ofrece la libreta a VERÓNICA, pero ella no la quiere.
- VERÓNICA decide que para acabar con la situación pone un veneno en una copa y prepara el brindis para que ninguno de los dos sepa qué copa contiene el veneno.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA viaja con TOMÁS en su gira alrededor del mundo y ejerce de ayudante en sus actuaciones.
- VERÓNICA y TOMÁS visitan los lugares preferidos por los suicidas: Cataratas Niagara, Empire State y bosque M. Fuji.
- En Tokio acuerdan que la próxima vez viajarán al Golden Gate.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA tiene un niño.
- El niño está enfermo.
- VERÓNICA y TOMÁS deciden mudarse al pueblo costero por el bien del niño.
- TOMÁS deja la magia por un trabajo en la ciudad al que va en tren.
- VERÓNICA se dedica a cuidar al niño.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA encuentra la libreta.
- VERÓNICA es incapaz de concluir la libreta.
- VERÓNICA arranca tres hojas de la libreta.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA IMAGINA
- VERÓNICA encuentra la libreta.
- VERÓNICA es incapaz de concluir la libreta.
- VERÓNICA arranca tres hojas de la libreta.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA IMAGINA
- VERÓNICA encuentra la libreta.
- VERÓNICA es incapaz de concluir la libreta.
- VERÓNICA arranca tres hojas de la libreta.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA IMAGINA
- VERÓNICA encuentra la libreta.
- VERÓNICA es incapaz de concluir la libreta.
- VERÓNICA arranca tres hojas de la libreta.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

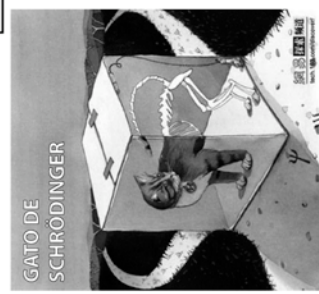
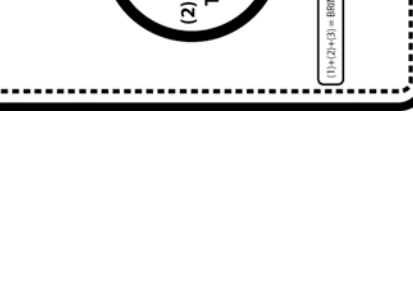
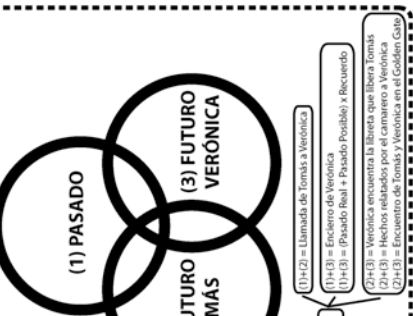
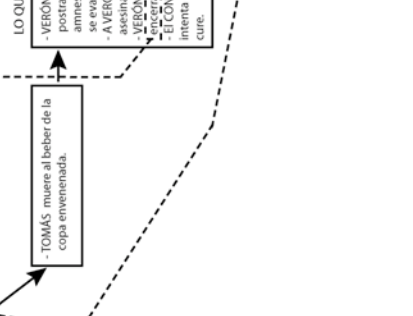
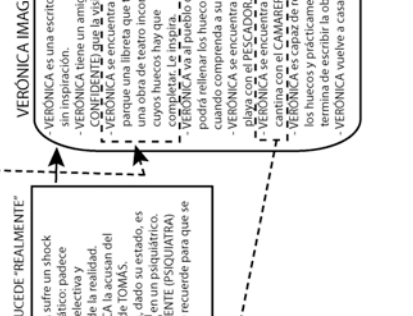
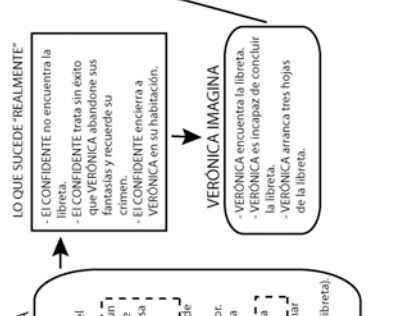
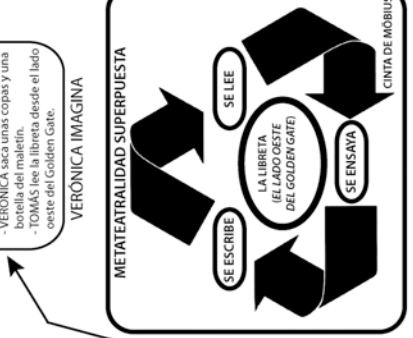
- VERÓNICA IMAGINA
- VERÓNICA encuentra la libreta.
- VERÓNICA es incapaz de concluir la libreta.
- VERÓNICA arranca tres hojas de la libreta.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

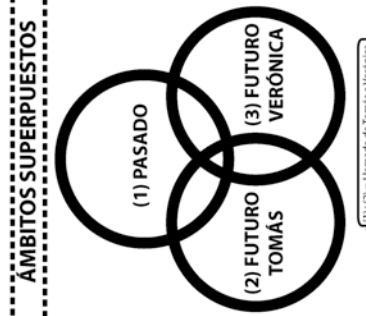
- VERÓNICA IMAGINA
- VERÓNICA encuentra la libreta.
- VERÓNICA es incapaz de concluir la libreta.
- VERÓNICA arranca tres hojas de la libreta.

LO QUE SUCEDE "REALMENTE"

- VERÓNICA IMAGINA
- VERÓNICA encuentra la libreta.
- VERÓNICA es incapaz de concluir la libreta.
- VERÓNICA arranca tres hojas de la libreta.



BRINDIS



ÁMBITOS SUPERPUESTOS

(1) + (2) = Llamada de Tomás y Verónica
 (1) + (3) = Encuentro de Verónica
 (1) + (3) = (Pasado Real + Pasado Posible) x Recuerdo
 (2) + (3) = Verónica encuentra la libreta que libera a Tomás
 (2) + (3) = Hechos relatados por el camarero a Verónica
 (1) + (2) + (3) = BRINDIS

De todo esto se deduce que una dramaturgia cuántica no puede mostrar un universo dramático sino un multiverso fundado en conjeturas probabilísticas, que se cuestiona a sí mismo y se compone de ámbitos espaciotemporales superpuestos interdependientes. Y, para que esto sea posible, la fábula debe contarse desde el momento cuántico que engendra el despliegue de este multiverso probabilístico.

Llegados a este punto se hace necesaria la introducción de otro principio cuántico: la intervención del observador. El multiverso dramático probabilístico hace precisa la intervención de un observador que en su contemplación colapse los estados superpuestos y establezca un sentido de lectura. Es menester, por tanto, la intervención en el texto/espectáculo de un lector/espectador cuyo acto de leer/observar sea el que determine el sentido de la fábula.

Cuando me enfiqué en la escritura de *El lado oeste del Golden Gate*, 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. La mecánica cuántica debía ser uno de los puntos de partida inspiradores, pero en ningún caso un fin. No pretendía escribir un artículo de investigación, así que todas las consideraciones de tipo físico y filosófico debían traducirse en material dramático. Entonces recordé una frase que recoge Hawking en su *Historia del tiempo* haciendo referencia al Principio Antrópico: “vemos el universo en la forma que es porque nosotros existimos”⁶. Creo que el teatro fundamentalmente es una reflexión sobre el ser humano y que la realidad, al fin y al cabo, es, como la ficción, una construcción. Entendemos la realidad en la medida en la que nos entendemos a nosotros mismos. Vemos la realidad del modo en que podemos verla/concebir/la/imaginarla. O, dicho de otro modo, la realidad es para nosotros como es porque ahora la vemos/concebimos/imaginamos de un modo determinado. Las historias de las ciencias, de la filosofía y del propio arte son un claro testimonio de esta tesis.

Profundizando en estas ideas, en busca de ámbitos en los que se encontraran lo humano y lo cuántico, es donde reaparecieron dos temas que siempre me han interesado, la duda y el recuerdo. 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 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 ámbitos 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. Me encontré así ante la necesidad de confeccionar un material dramático irreconocible, que a través de una actitud inquieta y activa pudiera ser reconocido. 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 espaciotiempo. 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 mundos irreconciliables. Desde ese brindis detenido en el tiempo, como se puede ver en uno de los gráficos que incluyo, se

⁶ Stephen W. HAWKING. *Historia del tiempo*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1992. Pág. 166.

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 insistentemente 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. De este modo, puede decirse que el texto presenta una espaciotemporalidad elástica pero interdependiente que se deriva en una cierta causalidad transtemporal.

Esta influencia de las diferentes temporalidades ente sí, nos devuelve de nuevo al principio cuántico de que el observador modifica lo observado. En este caso los propios personajes se convierten en observadores de una historia subjetivizada (recordada, revivida, reescrita, leída, ensayada, representada, anhelada...) que modifican: Verónica revisitando/recordando su pasado, lo altera; Verónica y Tomás escribiendo la propia libreta-texto dramático, lo corrigen y lo amplían; La Chica que Actúa (Verónica en el pasado) y El Chico Que Dirige ensayando el texto dramático, lo interpretan y lo cuestionan; etc. De este modo, los personajes observadores se convierten a su vez en observados, en un juego interminable que nos recuerda a la cinta de Möbius y que magníficamente ilustra Escher en sus litografías *Manos dibujando* y, valiéndose del efecto Droste, *Galería de grabados*. De este modo, la ficción se construye, cuestiona y modifica a sí misma derivando lo metaficcional en ¿multificción? ¿paraficción? ¿ultraficción?

Con *El lado oeste del Golden Gate* pretendí confinar a los personajes a un territorio dramático sólo posible en el interior de la caja cerrada del gato de Schrödinger. Así, en el marco de una espaciotemporalidad elástica, que se concibe como la reverberación de un brindis de desenlace incierto, se hilvanan ámbitos subjetivizados y superpuestos, donde lo especulativo se convierte en el único sustituto posible de lo certero. De este modo, perseguí que los acontecimientos dramáticos engendraran un conjunto poliédrico cuyo sentido final sólo es posible construir a través de las decisiones interpretativas que realice el lector/espectador.

Esta indeterminación cuántica es la que me llevó también a decidir que los personajes no tuvieran un nombre en el texto. 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 (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 un gráfico, 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. La trama, como la misma identidad de los personajes, está abierta a múltiples interpretaciones, todas ellas legítimas.

Aproximaciones a la puesta en escena desde la cuántica

En febrero de 2009 me empecé a plantear el montaje de *El lado oeste del Golden Gate*. Como punto de partida, me concedí, al igual que hice cuando asumí el papel de dramaturgo, una gran libertad a la hora de concebir la escenificación. Intenté pensar, siguiendo uno de los juegos que

plantea el texto, que como un *bookcrosser* más había encontrado en un banco de un parque la libreta abandonada que contiene el texto dramático escrito por unos autores anónimos.

De este modo, el texto dramático debía servir como inspirador de la puesta en escena. En ningún caso debía intentar trasplantar directamente sobre el escenario las diversas propuestas textuales. Tirando de algunos de los planteamientos teóricos que expuse en *De las tablas al celuloide*⁷ me propuse desarrollar una serie de procedimientos análogos a los textuales. Así, buscaría que el efecto producido en el lector del texto se reprodujera en el espectador del montaje, pero que esto se consiguiera a través de procedimientos puramente escénicos, originales y distintos de los textuales. De esta manera, el montaje teatral ha buscado hacer una asimilación por analogía de los recursos literarios, desarrollando unas nuevas soluciones escénicas para alcanzar resultados equivalentes.

Lo primero que me tuve que plantear es qué quería contar con el montaje teatral. Para mí la escritura es un ejercicio mucho más visceral, en el que uno proyecta una serie de inquietudes, anhelos y temáticas, muchas veces de modo inconsciente. Cuando escribo, soy de los que dejo que mis personajes hablen y, muchas de las veces no sé ni por qué ni para qué dicen lo que dicen ni hacen lo que hacen. Como director creo, sin embargo, que no puedo permitirme esas indefiniciones.

De este modo, me puse a analizar mi propio texto, como si no lo hubiera escrito yo. Así, siguiendo el esquema propuesto por Hormigón⁸, tamizado por lo que he aprendido a lo largo de mi experiencia docente, investigadora y escénica, me embarqué en un análisis temático y formal completo del texto: temáticas evidentes y subyacentes, personajes, conflictos, espacio, tiempo, acción, estructura interna y externa, punto de vista, género, resortes, etc. Este estudio profundo me permitió objetivar en cierta medida el alcance a nivel temático y formal que habían tenido los diferentes recursos cuánticos en la obra dramática. También hice un concienzudo análisis activo para profundizar en sus circunstancias dadas (antecedentes, presentes y consecuentes) y descubrir los objetivos (para qué) y las acciones (qué hacen para conseguirlos) que desarrollaban los personajes a lo largo de las unidades dramáticas de las que se compone la trama. Esta etapa de análisis me permitió tener un conocimiento mucho más exhaustivo del material dramático del que tenía cuando lo escribí.

Una vez analizado el texto me dispuse a plantear cuál sería el eje sobre el que giraría mi puesta en escena, cuál sería mi lectura de mi propio texto, qué quería transmitir/contar al espectador. Así descubrí que lo que me interesaba contar era, en pocas palabras, que el amor convierte en posible lo imposible, que mientras quede un aliento de amor lo inalcanzable es factible. El brindis de la obra produce una dislocación que genera un multiverso cuántico incierto cuya coherencia se encuentra en el amor en el que se superponen Verónica y Tomás. La historia se convierte en la búsqueda de un encuentro imposible, cuando ya se ha producido una despedida que no tiene vuelta atrás. De este modo, el lado oeste del Golden Gate, que evitan los suicidas, se convierte en un lugar de esperanza, donde hasta lo certero se puede cuestionar. La obra es un canto a la vida desde la muerte, a la esperanza de poder cambiarlo todo a mejor cuando ya parece que no hay vuelta atrás. Así el amor se convierte en el elemento integrador que permite que se tenga en pie una trama dislocada y superpuesta. El amor se instaura como la experiencia cuántica por antonomasia a partir de la cual se deben entender el resto de elementos dramáticos. Esta idea me sirvió para entender la circularidad de la obra a lo cinta de Möbius desde una perspectiva renovada. Los personajes protagonistas, Tomás y Verónica, no se conciben ahora encerrados y atrapados por un brindis nefasto, sino que, por el contrario, son capaces de redescubrir la vivencia amorosa una y otra vez desde ese espacio metafórico que es el lado oeste del Golden Gate. Reviviendo y recreando una y otra vez su búsqueda mutua a través del camino retroalimentado, cíclico y retorcido del amor, más que sentirse encerrados, se descubren a resguardo en el multiverso que sus sentimientos recíprocos han creado para ellos. Habitando la caja de ese gato que creó Schrödinger donde todo es y no es al mismo tiempo. Aferrados a la reverberación de un brindis en el que todo es posible y tras el cual nada podría ser.

⁷ El concepto de "asimilación por analogía" lo desarrollé en mi libro *De las tablas al celuloide* y se encuentra clarificado en mi artículo "Del teatro al cine" publicado en el número 122 de la revista *ADE-Teatro*.

⁸ Juan Antonio Hormigón. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Segunda edición. Volumen 1. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2002. Págs. 141-146.

Tras establecer mi lectura personal del texto como director de escena, me propuse fijar cuál iba ser la estética que iba a determinar el conjunto de mecanismos formales que iba a desplegar para contar/transmitir mi punto de vista a los espectadores. Establecí que lo que iba a plantear era un “superrealismo” que hiciera posible crear el multiverso donde se superponen lo subjetivo y lo aparente y donde la incertidumbre actúa como resorte principal. Este superrealismo sería posible gracias a, siguiendo el experimento metafórico planteado por Schrödinger, la traslación de los principios cuánticos a la construcción de un ámbito escénico por medio de la subjetivización. En mi opinión, esta configuración estética ayudó a transmitir la idea de que la realidad superpuesta, compleja y retorcida que se presenta es cuestionable y transformable a través del ejercicio de la subjetividad. De nuevo puede verse como, en la definición de los principios estéticos que gobiernan la construcción del montaje, se recuperan rasgos cuánticos como la superposición, la incertidumbre o la influencia del observador en lo observado (subjetividad). Por tanto, para remarcar su presencia, podríamos definir la estética de la escenificación como “Superrealismo Cuántico”. Empezamos a manejar diferente documentación para concretar las líneas estéticas que servirían como punto de encuentro entre los colaboradores que se iban sumando al proyecto: Elisa Sanz, escenógrafa, Yaiza Pinillos y Alessio Meloni, figurinistas, Miguel Errazu, diseñador de audiovisuales, Alfonso Ramos, iluminador, y Manuel Vera, mago. Así empezamos a bucear en las propuestas teatrales de creadores diversos como Lepage, la compañía chilena Teatro Cinema o Complicité. Trabajamos con referentes audiovisuales que incluían desde películas de cine primitivo hasta el videoclip dirigido por Michel Gondry para el tema *Let Forever Be* de The Chemical Brothers⁹ o el anuncio titulado *Lift* elaborado para Puma por la agencia newyorkina Droga5¹⁰. Recurrimos a documentación gráfica a través de las pinturas de artistas como Magritte, Claudio Gallina o Dominique Appia, de las ilustraciones de Escher o de las fotografías de Philippe Ramette¹¹, que evidenciaron que el componente mágico sería fundamental en la creación de esta superrealidad cuántica.

Antes de pasar a relatar cómo se fue concretando esta estética superrealista cuántica en los diferentes elementos que integraron la puesta en escena, me parece oportuno resaltar dos conceptos en torno a los que tuve que investigar, en relación a la comunicación espectáculo-espectador. En este sentido, debo darme por satisfecho ya que gracias a la profunda labor de estudio de la recepción que realicé tras cada una de las representaciones, pude comprobar la funcionalidad de los procedimientos que a continuación señalo.

En el montaje pretendí conservar la polisemia e indeterminación del texto para que fuera el espectador quien tuviera que construir la historia que se le muestra y darle un sentido. Para conseguirlo, no podía crear unos símbolos potentes y definitorios que impusieran un único sentido. Descubrí que, para no renunciar a transmitir mi lectura y, al mismo tiempo, dar al espectador la posibilidad de enriquecer significativamente el espectáculo a través de su ejercicio interpretativo activo, tenía que establecer lo que he definido como una “Estratificación de propuestas significativas”. Meyerhold, basándose en procedimientos wagnerianos, propuso establecer una serie de asociaciones que permitieran aumentar la cohesión interna del espectáculo y al mismo tiempo establecer una serie de propuestas significativas que fueran interpretadas por el espectador¹². Profundizando en esta idea, recurrí a múltiples símbolos que tuvieran un diferente nivel de relevancia y que requirieran de un conjunto de referentes y de un nivel de interés y profundización distintos para ser interpretados. Sería el espectador quien con su actividad receptiva, su marco referencial y sus expectativas, construyera y diera sentido al conjunto de propuestas significativas superpuestas que se le ofrecen. Así se consiguió que, manteniéndose el sentido de la lectura que marca la puesta en escena como eje conductor soterrado, fuera el espectador quien instituyera cuáles, del conjunto estratificado de significantes que se le ofrecen,

⁹ Este videoclip se puede ver en <http://www.youtube.com/watch?v=Hmpxsk3dHaA>

¹⁰ Este anuncio se puede ver en <http://motionographer.com/theater/puma-lift/>

¹¹ Una muestra de su trabajo se puede ver en la página web de la Galería Xippas http://www.xippas.com/en/artist/philippe_ramette

¹² Con respecto al concepto de asociaciones desarrollado por Meyerhold se puede leer su conferencia “*El profesor Bubus y los problemas de un espectáculo sobre una música*” pronunciada el 1 de enero de 1925. En el libro V. E. Meyerhold. *Textos teóricos*. Segunda edición. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1992, se recoge esta conferencia y la alusión al término se hace en las páginas 450-452.

convierte en significados. Para que se posibilitara el tránsito de significantes a significados se jugó, en algunos casos, con asociaciones arbitrarias cuya clave de descodificación era instaurada a lo largo del desarrollo del espectáculo (estableciendo unas convenciones originales, propias y explicitadas en diverso grado) o con asociaciones fundamentadas en los propios referentes del espectador (asumiendo convenciones preestablecidas). De este modo, se instaura una múltiple interpretación del montaje teatral que permite al espectador captar diversos estratos significativos en función del interés que despierta en él el propio espectáculo, de sus referentes y de sus expectativas. En este sentido, el montaje se concibió dirigido no a un único espectador implícito/ideal sino a un conjunto múltiple de espectadores ideales/implícitos superpuestos, que permiten esa estratificación de sentidos y propician, por tanto, diversos niveles de lectura. Para conseguir que el espectador explícito/real fuera partícipe de este juego interpretativo hubo que introducirlo en un estado de in-quietud que le condujera a asumir la responsabilidad de construir la trama para darle sentido. A este respecto, debo darme por satisfecho porque, aunque exigiéramos quizás demasiado del espectador, la gran mayoría de los asistentes, de diferentes estratos cronológicos, culturales, sociales y económicos, se atrevieron a entregarse al juego interpretativo al que les retaba un espectáculo en construcción. Y no fueron pocos quienes asistieron a varias representaciones para profundizar en las interrogantes que planteaba el montaje. La estratificación de propuestas significativas permitió que valores cuánticos como la superposición, la incertidumbre y la influencia del observador entraran en juego. Los espectadores debían colapsar, a través de su intervención, el conjunto estratificado de propuestas significativas superpuestas, para extraer un sentido de lo mostrado.

Al ofrecer al espectador un material complejo que tiene que reconstruir a través de su interpretación, me planteé que era casi imposible que el público realizara este proceso en el presente de la representación. Era preciso que el espectáculo funcionase en el recuerdo. En este sentido, insistí en varias ocasiones al grupo de mis colaboradores que debíamos concebir un montaje teatral que inquietara al espectador hasta tal punto que saliera de nuestra representación con un montón de preguntas y a la vez con el deseo y las herramientas necesarias para responderse a su manera. Nuestro espectáculo no debía vivir sólo en el presente de la representación, sino que tenía que ser capaz de dejar una huella en los asistentes. Nuestro montaje debía ser reinterpretado tras su visionado y establecer en el espectador el deseo de releerlo a través del recuerdo. Para ello, reflexioné en torno a diferentes conceptos mágicos, como son los “ganchos evocadores” o la “escalera de Mnemosine”, desarrollados por Tamariz, que estudian el modo en el que los juegos de ilusionismo actúan en la mente del espectador para condicionar el recuerdo de lo visto, asumiendo que han sucedido cosas que nunca han pasado o provocando que olvide otras que es mejor que no rememore. Adaptando y modificando estas ideas mágicas, concebí algunos de los símbolos que componían la puesta en escena como ganchos evocadores que invitaran, propiciaran y condicionaran una relectura del espectáculo tras su visionado. A este respecto, se hizo evidente que aquellas instancias que se mostraban dejaban una mayor huella en el recuerdo que aquellas que simplemente se nombraban. Para que el brindis, que en el texto simplemente se mencionaba pero nunca se manifestaba, dejara una mayor impronta en la mente del espectador, se actuó en este sentido. En el primer monólogo compartido entre la Verónica escritora del futuro y la Verónica actriz del pasado, donde se relata su primer encuentro con Tomás, se hizo que la acción, que reproducían las dos actrices a modo de espejo, se disociara del texto verbalizado y recreara el ritual de la preparación del brindis funesto. Arantza Arteaga, la actriz que representaba a Verónica actriz en el pasado, en el momento de la confusión de la copa envenenada y la inocua, las entremezclaba haciendo un característico movimiento cíclico, que recordaba a una cinta de Möbius. Este movimiento, para que quedara aún más anclado en el recuerdo del espectador, era posteriormente recreado por El Camarero y por El Confidente, en los momentos en los que hacían mención al brindis de desenlace incierto. Reflexionando en torno a estos ganchos, descubrí que debían ser no sólo evocadores, sino también cautivadores e inquietantes de modo que despertaran en el espectador la necesidad por desvelar su sentido oculto. Estos ganchos además debían estar interrelacionados, de modo que el espectador encontrara su sentido a través de su cruce en una compleja trama autorreferencial. La interrelación de este conjunto significativo interrogante, desde mi punto de vista, contribuyó también a una mayor cohesión interna del espectáculo. Los animados debates que se producían todas las noches en el bar frente al teatro, hicieron evidente que este objetivo estuvo más que conseguido.

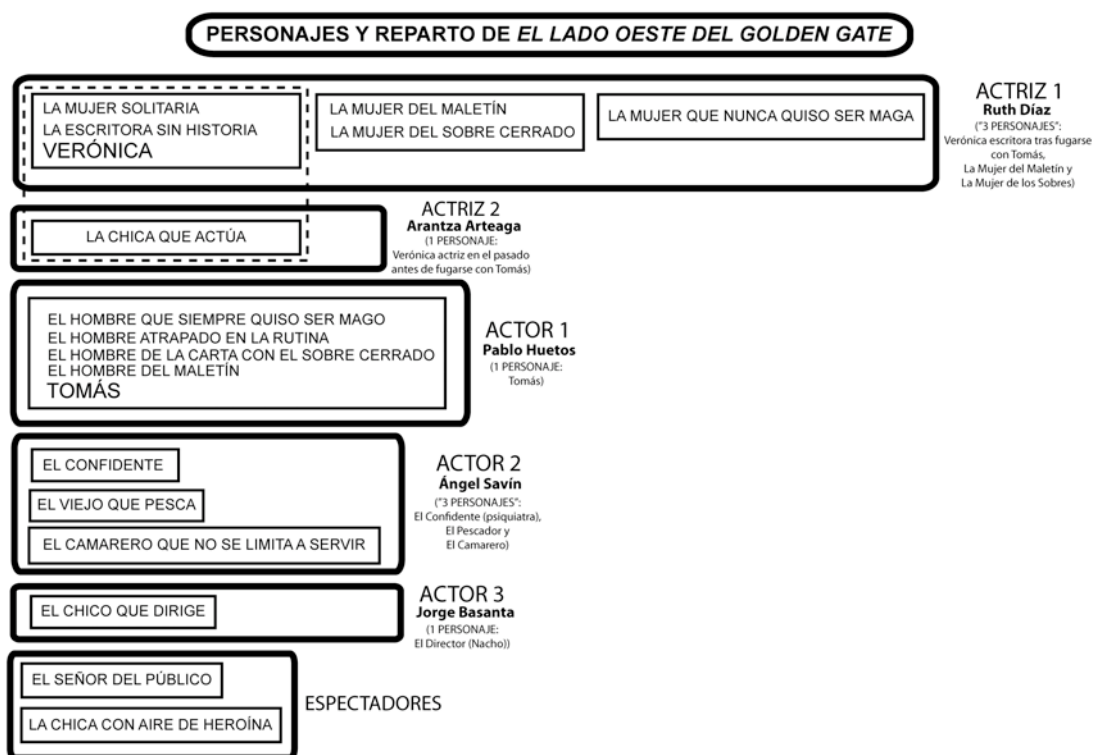
Entrando ya en los diferentes elementos expresivos de la escenificación, podríamos comenzar hablando de la intervención del texto. A este respecto, podría decirse que lo que contemplaron los

espectadores fue una versión del texto, que conllevó una modificación de su estructura original¹³. Las diferentes alteraciones a las que se sometió el texto fueron continuas a lo largo de todo el proceso de escenificación y no concluyeron hasta la última de las representaciones. Estas modificaciones del texto respondieron a diferentes motivaciones: reforzar la lectura prioritaria de la escenificación; facilitar la verbalización de determinados parlamentos y su integración en la acción de las escenas (a este respecto las aportaciones de los actores, tanto en lecturas previas como a lo largo de los ensayos, fueron fundamentales y les convierten en coautores de la versión final); adecuar a las características concretas de los actores que encarnan los personajes (esto ocurrió, por ejemplo, con la reducción de la edad del pescador, que pasó de ser un jubilado a ser un parado de larga duración despedido de los astilleros, lo que además le dio una mayor dimensión social a la situación del personaje); integrar descubrimientos realizados a lo largo del proceso de ensayos en relación a la acción escénica y a los arcos dramáticos de los personajes; facilitar la traslación y la transformación de los diferentes ámbitos espaciales que componían el espacio escénico (lo que llevó a que se alterara el orden de determinadas escenas); favorecer la propia articulación del relato escénico; integrar en el texto las implicaciones que conlleva la introducción de audiovisuales (como es, por ejemplo, la circularidad que se instaura a nivel escénico-audiovisual entre la primera y la última escena, de la que hablaremos posteriormente, que requirió de un apoyo textual a modo de variación sobre el pasaje inicial); y aclarar ciertas propuestas significativas (explicación de la simbología del pie descalzo, utilización de nombres propios para definir a los personajes, etc.) para facilitar la instauración de sentidos.

En el siguiente paso, la confección del reparto, alumbraron de nuevo consideraciones de carácter cuántico. La determinación del elenco tenía como consecuencia que, como director y primer observador, colapsara el conjunto de personajes superpuestos del texto en unos actores concretos que les darían forma escénica. En este sentido, aposté tanto por respetar una cierta superposición como por generar un desdoblamiento de los personajes, en función de ciertas implicaciones significativas. En primer lugar, decidí que el personaje de Verónica fuera interpretado por dos actrices: Arantza Arteaga, que representó a la Verónica anterior a su fuga con Tomás; y Ruth Díaz, que se encargaría de la Verónica posterior a este suceso. Esta doble encarnación de Verónica por parte de dos actrices, además de evidenciar una cierta superposición cuántica, permitía reforzar las dialécticas reflexivas observador-observado, al poder ser Verónica partícipe, testigo y juez de sus propios actos. Esta decisión, además, acarreó que los monólogos individuales se convirtieran en compartidos entre las dos actrices que encarnaron al personaje, quien, de este modo, contempla y entiende sus propias acciones desde temporalidades y estados de consciencia distintos. Así pudimos experimentar cómo afecta a la Verónica del pasado enfrentarse a los actos futuros (su fuga con Tomás, el brindis) cuyas motivaciones e intenciones aún desconoce. En estos monólogos compartidos, además, se trabajó también con la superposición, haciendo que el texto y la acción correspondieran a ámbitos espaciotemporales distintos. Se tendió a la unidad de acciones entre las dos actrices a modo de espejo, mientras que se apostó por una diferenciación en cuanto a la verbalización del texto, fundada en el conflicto que provoca su distinta intencionalidad y grado de consciencia de las implicaciones de sus actos. Volviendo al tema del reparto, decidí que Ruth Díaz, que interpreta a la Verónica escritora, también se encargara de los personajes de la Mujer Del Maletín y de la Mujer De Los Sobres. Esto permitió que estos caracteres, al ser encarnados por la misma actriz que interpretaba a Verónica y cuyo parecido se explicitaba, reforzaran el sentido del juego de intercambios de macguffins (maletines y sobres) de Tomás como su búsqueda por reencontrar el amor de Verónica. De este modo, además de jugar con la superposición equívoca de personajes que propone el texto, ésta se instrumentaliza para reforzar la lectura principal de la puesta en escena. Además, Ruth, compañera imprescindible de este viaje, supo construir magistralmente unos personajes dotados de un refrescante aire cómico que contrastaban con la gravedad del conflictuado personaje de Verónica. También jugué con la superposición de personajes en la designación del actor que iba a encarnar a El Confidente, El Pescador y El Camarero. En este caso decidí que todos ellos fueran interpretados por el mismo actor, Ángel Savín. Esta elección reforzaba que, en el viaje imaginario realizado por Verónica desde su probable encierro en una institución psiquiátrica, se intuyera que ella no deja de encontrarse con diferentes versiones del mismo personaje, El Confidente (psiquiatra), que se interponía entre

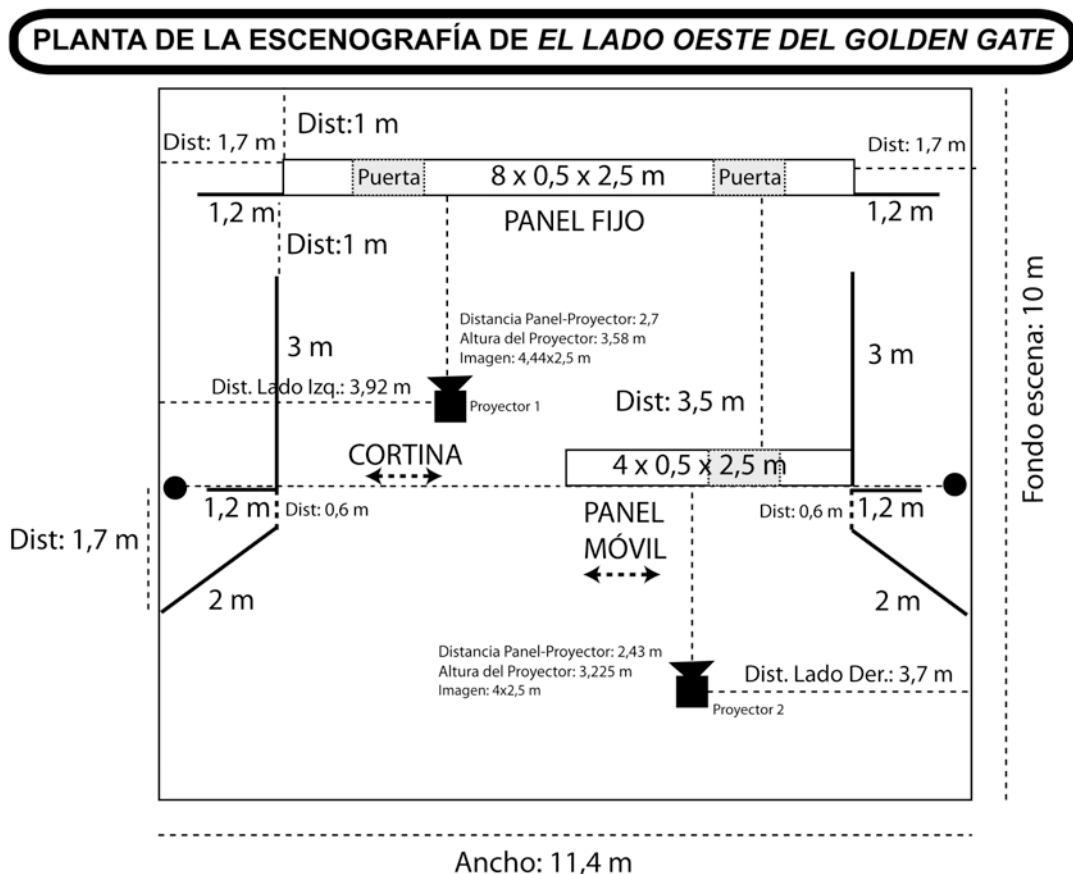
¹³ La versión del texto utilizada en la representación se puede descargar de <http://www.elladooestedelgoldengate.pabloiglesiassimon.com>. Los diferentes procedimientos de intervención de un texto literario dramático aparecen recogidos en Hormigón, Op. Cit., Págs. 159-166.

ella y su imposible reencuentro con Tomás. Los personajes de Tomás y de El Chico Que Dirige (rebautizado en el montaje como Nacho para facilitar su identificación) fueron interpretados respectivamente por Pablo Huetos y por Jorge Basanta, cuya presencia es imprescindible en cualquier montaje que me plantee. En este caso opté porque cada uno de estos personajes fuera interpretado por un actor bien diferenciado, ya que actúan como los dos polos que marcan el desarrollo vital de Verónica, la que fue y la que pudo ser. En el caso del personaje de El Director, trabajé con Jorge el modo en el que su personaje va intuyendo un futuro inevitable, que se va ciñendo sobre él a través de las intervenciones de la Verónica del porvenir. En este sentido, trabajamos sobre la incidencia que determinados sucesos, experimentados como *déjà vu*, tienen en el personaje, provocando que cuestione lo acontecido en el presente por su intuición de lo venidero, revivido como ya ocurrido. Estos *déjà vu* desestabilizadores se evidenciaron en ciertos momentos que incluimos en el montaje, como cuando El Director es consciente de que uno de los pasajes se repite a modo de bucle como si fuera un recuerdo obsesivo, o cuando descubre una de las telas con las que la Verónica del futuro oculta los elementos de un espacio que no quiere recordar. Como resulta más que evidente, sin la entrega desmedida y generosa a una propuesta arriesgada y la inmensa calidad humana e interpretativa de Ángel, Arantza, Jorge, Ruth y Pablo, el montaje de *El lado oeste del Golden Gate* hubiera sido completamente imposible.



En lo que se refiere a la configuración escenográfica, desde un primer momento tuvimos claro que la multiplicidad de espacios que presenta el texto debían mostrarse superpuestos y en constante interacción y cambio. El espacio escénico debía mostrar el conjunto múltiple de ámbitos donde se desarrollan los viajes exterior e interior de Verónica y Tomás en su búsqueda recíproca. Este espacio, por tanto, debía transformarse y evolucionar en consonancia con los efectos de la odisea de ambos protagonistas. Trabajando con una maqueta modular presentada por Elisa Sanz, finalmente nos decantamos por un espacio escénico múltiple y transformable, dividido en cuatro zonas de acción repartidas en dos términos, que permitirían mostrar los diferentes espacios superpuestos de un modo a la vez simultáneo y consecutivo. Entre los dos términos se colocarían un panel móvil y una cortina que, con su movimiento y la correspondiente ocultación alternativa de una de las zonas del segundo término, permitirían realizar los cambios de los espacios posteriores fuera de la vista del espectador. Este ocultamiento de la confección de los espacios mediante la introducción secreta de elementos definitorios era deudor de un cierto espíritu mágico, al recordar aquellas actuaciones en las que el mago tapa con un pañuelo un objeto que, prodigiosamente, transforma en otro al descubrirlo. De este modo, se producía un ágil cambio entre espacios que, sin solución de continuidad, permitía pasar de un modo inmediato y mágico de una a otra escena. Las

puertas, objeto cuya simbología entronca con el espíritu de la obra, colocadas en sendos paneles blancos, permitían un tránsito entre los diferentes ámbitos y las regiones situadas fuera de escena, no exentas de valor dramático. Como elemento unificador del espacio se cubrió todo el suelo con virutas negras de neumático triturado, para darle el necesario aire onírico y de territorio neutro, sobre el que se debían construir los espacios del viaje de reencuentro de Tomás y Verónica, los ámbitos que permitirían la reconstrucción y pervivencia de su amor de un modo imposible.



El componente ilusorio fue además reforzado por el papel que desempeñaron los audiovisuales. Se decidió que se colocarían a izquierda y derecha dos proyectores cuyas imágenes cubrirían, respectivamente, la mitad izquierda del panel de fondo y, completamente, el panel móvil del frente cuando estuviera situado a la derecha. Esto permitía que se creara una especie de gran proyección continua que se extendía de derecha a izquierda del escenario a lo largo de ambos paneles. Miguel Errazu sugirió que concibiéramos las proyecciones a modo de trampantojo, de forma que lo que mostraran fuera lo que se vería tras los paneles si estos fueran transparentes. Es decir, emplearíamos las proyecciones sobre los paneles precisamente para obviar su presencia, creándose sobre ellos un espacio virtual en profundidad. Este planteamiento reforzó de un modo determinante el ambiente ilusorio e incierto de la obra y nos permitió jugar al extremo con la superposición de espacios, ahora pudiendo además ser conjugada en los ámbitos escénico y fílmico. Para que se mantuvieran las proporciones entre los espacios virtuales proyectados y los escénicos, el material audiovisual tuvo que ser rodado recuperando ciertas técnicas del cine primitivo y empleando diferentes ópticas, dependiendo del panel sobre el que fuera a ser proyectado y la distancia que tendría con respecto al espectador teatral. Todos los espacios fueron realizados con un cuidado exquisito por la directora de arte Ana Muñoz, para ser filmados en uno de los estudios de la ECAM, gracias a la labor del director de fotografía César Belandia y su equipo, bajo la atenta mirada de Miguel en calidad de director y diseñador de los audiovisuales. Además de las proporciones, se tuvo especial cuidado para que hubiera una continuidad estilística y lumínica entre los espacios filmados y los que posteriormente se recrearían realmente sobre el escenario. Realimentando además la superposición espacial, Ana decidió que en cada espacio filmado se introdujera sutilmente algún elemento ajeno y alusivo al resto de lugares, acentuando el carácter

múltiple e interrelacionado de la espacialidad como resultado del viaje emocional de ambos protagonistas.

De esta continuidad espacial filmico-escénica también eran partícipes los personajes, que transitaban sin dificultad ambos territorios. De este modo, en uno de las escenas, se veía como la Verónica escritora interpretada por Ruth, al pasar tras el panel móvil frontal, se integraba en el espacio filmico, para a continuación transitar su personaje por los espacios proyectados en ambos paneles y, finalmente, salir tras el panel y volver a ser partícipe de la realidad escénica. Tal era la continuidad entre los ámbitos escénico y filmico que tras la representación, muchos de los espectadores, eran incapaces de determinar qué elementos, personajes o pasajes pertenecían a uno u otro territorio.

Los audiovisuales además, permitieron que se ahondara aún más en la multiplicidad espacial, al posibilitar que se mostrara en ocasiones un punto de vista diverso de un mismo espacio. Esto ocurría, por ejemplo, con la Tienda de Ilusionismo de la que se proyectaba, sobre el panel frontal móvil situado a la derecha, la fachada exterior del establecimiento mágico, mientras en el panel de fondo se proyectaba a la izquierda el otro lado de la fachada y se mostraba en escena el interior de la tienda. Esto permitía simultanear puntos de vista análogos a los de un plano y un contraplano cinematográficos y permitir que Tomás se teletransportara mágicamente, al salir por la puerta del panel frontal y entrar inmediatamente a escena por la puerta del panel de fondo. La construcción de este pasaje, que nos acarreó no pocos quebraderos de cabeza a Manuel, Miguel y servidor, demostró cómo, por medio de la analogía, se pueden asimilar procedimientos cinematográficos al territorio escénico y, además, cómo se pueden emplear recursos mágicos para agilizar el relato escénico y dotarlo de una mayor expresividad.



La incertidumbre cuántica también se trasladó a la concepción de los audiovisuales. En este sentido, el propio trampantojo creado por los audiovisuales era cuestionado por la multiplicidad de puntos de vista de los espectadores situados en diferentes localizaciones. En ocasiones, además, para jugar con lo equívoco, se producía una sutil duplicación de elementos en ambos espacios proyectados sobre sendos paneles. Para alimentar aún más la incertidumbre, decidimos que los audiovisuales fueran capaces de negar su papel subsidiario de lo escénico y reivindicaran su naturaleza fílmica. Esto se producía precisamente en uno de los momentos, cuando el espacio adquiriría un mayor dislocamiento y por ende intencionalidad poética. En la escena precedente a la que se desarrolla en el arenal junto al mar, la Verónica escritora interpretada por Ruth recoloca una pecera del espacio de El Director, mientras éste y la Verónica del pasado encarnada por Arantza experimentan un cíclico desencuentro a modo de *déjà vu* recurrente. Sobre esta pecera colocada por Verónica en una posición concreta dentro de la proyección se hacía un *travelling* que producía que el recipiente terminara ocupando la totalidad de las dos proyecciones y, en consecuencia, todo el ancho del espacio escénico. Acto seguido esta pecera se llenaba de agua y se teñía de azul, al

tiempo que sobre el suelo se proyectaba una inmensa luna llena. De este modo, al tiempo que se cuestionaba la condición de lo proyectado, se trastocaban las relaciones espaciales, intercambiándose las posiciones entre lo horizontal y lo vertical, el cielo estrellado y el fondo del mar, para darle al arenal un aire magrittiano muy sugestivo, que subrayaba el carácter onírico del romántico y postrágico viaje de Verónica.

En el espacio del estudio de El Director, que no deja de ser un espacio recreado por el propio recuerdo de Verónica, ésta tiene un papel activo en su transformación, recuperándose de nuevo otro de los principios cuánticos: la influencia del observador en lo observado. Decidimos que este espacio, como recuerdo que se rebela y que, no obstante, se quiere dejar soterrado, fuera poco a poco anulado por las intervenciones de Verónica. En este sentido, nos valimos del concepto de mudanza, como imagen de un espacio que se quiere abandonar. De este modo Verónica, paulatinamente, tanto en el espacio escénico como en el filmado, va tapando con telas blancas los objetos distribuidos por el estudio, hasta que éste prácticamente desaparece.

La influencia de los personajes protagonistas sobre el espacio filmado no sólo se evidencia en la interacción con ciertos objetos, sino también en la contaminación de su propia movilidad. A este respecto, es la carrera de Verónica la que provoca que el espacio del parque proyectado tras ella se desplace a modo de panorama móvil, o el giro de Tomás sobre sí mismo al final de la obra, para pasar de un lado al otro del Golde Gate, el que produce que el cielo situado tras él vire en consonancia.

Para terminar con los audiovisuales, cabe destacar que también han sido fundamentales para reforzar la estructura cíclica, a modo de cinta de Möbius de la trama, traducir los juegos metaficcionales del texto y reforzar mi lectura. A este respecto, en la primera escena de la obra, mientras Tomás lee el texto de presentación que explica las reglas del juego de la libreta, se muestra simultáneamente a Verónica, que encuentra en escena la libreta abandonada en un parque, y a Tomás, que en proyección lee la misma libreta recostado en la barandilla del lado oeste del Golden Gate. En la última escena, de modo inverso, es Tomás quien en escena se apoya en una barandilla corpórea para leer la libreta mientras, a su izquierda, se proyecta a Verónica haciendo lo propio en el parque. De este modo, los audiovisuales participan de un juego metateatrocinematográfico, permitiendo que la cinta de Möbius permanezca cerrada. Ayudando a que el último aliento del amor de Verónica y Tomás quede a resguardo en un incierto multiverso de espejos, sin comienzo ni final, donde los escritores son leídos, los lectores puede ser escritos, los actores miran, y los espectadores actúan.



Por razones de espacio, no puedo extenderme más en analizar cómo el superrealismo cuántico, vehículo estético de mi lectura, tiñó el resto de elementos escénicos. La superposición se hizo patente en el vestuario, ya que, por ejemplo, Tomás y Verónica lucían un único pie descalzo, simbolizando su estado incierto, a medio camino entre la vida y la muerte, recurriendo a una simbología oriental, que todo beatlemaniaco conoce gracias a la portada del *Abbey Road* y que

muchos suicidas han perpetuado en su acción ritual de descalzarse antes del salto. También en el espacio sonoro se apostó por la superposición, al hacerse que la melodía del *Get Back* de The Beatles, de ilustrativo estribillo, traspasara espacios y circulara por fuentes heterogéneas. La incertidumbre, resuelta por la influencia del observador, también tuvo su impronta en muchos de los elementos expresivos, como, por ejemplo, se hacía evidente en el vestuario a través del chaleco de Tomás que cambiaba de color con sólo dejar de mirarlo. Muchos serían los aspectos que podríamos analizar ya que, como señalé, en el montaje se trabajó con una enorme cantidad de elementos dotados de un valor simbólico para permitir esa estratificación de propuestas significativas, tan conectada con el espíritu cuántico.

No querría sin embargo terminar este artículo, sin subrayar la importancia que la magia ha tenido en la configuración de *El lado oeste del Golden Gate* como espectáculo teatral. El ilusionismo en el texto se incluyó, entre otros muchos motivos, por ser capaz de materializar, por su propia naturaleza, muchos de los principios cuánticos, como son la superposición, el cuestionamiento de las fronteras entre lo predestinado y lo azaroso o la influencia del observador, que tan bien ejemplifica el juego del dominó, cuyo resultado era completamente distinto en cada función y, no obstante, siempre predicho por el mago. En la puesta en escena, la magia no sólo actuó como uno de los vehículos principales de la formalización de la estética superrealista cuántica, sino que también, gracias al magisterio de Manuel, me ha servido para profundizar en determinadas herramientas conceptuales. El trabajo en torno a ciertos principios mágicos como la *misdirection*, la naturalidad condicionada, los ganchos evocadores, el paréntesis de olvido y un largo etcétera, me ha permitido para replantearme e investigar el sentido y las posibilidades de muchos procedimientos infrutilizados escénicamente. Defiendo que gracias a la analogía se pueden y deben seguir articulando trasvases fructíferos entre los medios cinematográfico y teatral. De igual modo, no queda la menor duda de que con nuestros también hermanos, los magos, tenemos mucho que compartir.

El viaje al lado oeste del Golden Gate fue una travesía apasionada, no exenta de tempestades y cambios de rumbo. Profundas reflexiones, arropadas por un estimulante ambiente de trabajo, fraguaron amistades inquebrantables. Un conjunto de artistas heterogéneo, de modo completamente desinteresado, ofreció sus creaciones a un público entregado. La nave Proyecto Möbius, lejos de hundirse, desplegó sus velas ante vientos que nunca creímos que pudiéramos capear. Retamos al azar y al destino. Y, con una sonrisa de complicidad, descubrimos que aún hay puertos más remotos que aguardan. Con esta tripulación impagable, quién no se plantearía nuevos desafíos.

FICHA DEL MONTAJE

El lado oeste del Golden Gate se estrenó el 26 de noviembre de 2009 en el Centro de Nuevos Creadores – Sala Mirador de Madrid con el siguiente equipo artístico.

REPARTO Y PERSONAJES (por orden alfabético):

Arantza Arteaga – Verónica Actriz antes de fugarse con Tomás

Jorge Basanta – El Director (Nacho)

Ruth Díaz – Verónica Escritora después de fugarse con Tomás, La Mujer del Maletín y La Mujer de los Sobres

Pablo Huetos – Tomás

Ángel Savín – El Confidente (Psiquiatra), El Pescador y El Camarero.

EQUIPO ESCÉNICO:

Texto, Dirección y Espacio Sonoro: Pablo Iglesias Simón

Escenografía: Elisa Sanz

Vestuario: Yaiza Pinillos

Iluminación: Alfonso Ramos

Magia: Manuel Vera

Producción artística: Maite Sanz

Ayudante de Dirección: Cecilia Geijo

Ayudante de Escenografía y Vestuario: Alessio Meloni

Técnicos de sonido: Eloy Ramos y Adolfo Velayos

EQUIPO AUDIOVISUAL:

Dirección y Diseño: Miguel Errazu

Dirección de Arte: Ana Muñiz

Dirección de Fotografía: César Belandia

Dirección de Producción: Helion Grande

Ayudante de Dirección: Casandra Macías

Ayudantes de Arte: Beatriz Muñiz, Marta Ramos y Álvaro Congui

Gaffer: Ole C. Thomas

Operador de Cámara: Fran García Vera

Ayudante de cámara: Víctor Benavides

Ilustraciones y grafismo: Iván Solbes

ALGUNAS REFERENCIAS¹⁴

- ABRAMS, J.J. et ál. *Lost (Perdidos)*. [Serie de Televisión]. Temporadas 1 a 6. EEUU: ABC, 2004-2010.
- ABRAMS, J.J. et ál. *Fringe*. [Serie de Televisión]. Temporadas 1 y 2. EEUU: Fox Broadcasting Co.: 2008-2010.
- ARNTZ, William; CHASSE, Betsy; y VICENTE, Mark. *What the #\$*! Do We (K)now!? (¿¡Y tú que (s)abes!?)* [Película]. EEUU: Captured Light y Lord of the Wind, 2004.
- BRAGA, Brannon et ál. *FlashForward*. [Serie de Televisión]. Temporada 1. EEUU: ABC, 2009-2010.
- CHALMERS, Alan F. *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*. Madrid: Siglo XXI, 1997.

¹⁴ Cuando escribí y dirigí *El lado oeste del Golden Gate* no conocía la mayoría de las referencias que aquí recojo. Son, por tanto, más bien referencias que manejo ahora que escribo este artículo. Quizás por no dejarme llevar por mi vertiente investigadora sesuda, me embarqué desprejuiciadamente en la escritura y la dirección de una obra basada en principios cuánticos sin haber mirado antes quién había hecho algo parecido. La única referencia que tenía en mente con respecto a cómo podría ser una dramaturgia cercana a la cuántica, por su juego con la incertidumbre, era *El año pasado en Marienbad* de Resnais. Debo reconocer con cierto pudor que no me había leído *Perdida en los Apalaches*, ni los escritos de Gregorio Morales acerca de la estética cuántica. *La doble vida de Verónica* la vi tras escribir la obra porque Yolanda Pallín, que me escribió el prólogo, creyó ver en la protagonista de mi obra un guiño al personaje homónimo de esta genial película. De *Lost* sólo había visto hasta la temporada tercera, cuando todavía se valían únicamente del *flashback* como fenómeno narrativo y no habían introducido ni los *flashforwards* ni los *flashsides* de temporadas posteriores. No obstante, por alguna razón que desconozco, parece evidente que diversos creadores compartimos una suerte de referencias que nos llevan a plantearnos una narración influida por la cuántica. No sé si por azar o destino, tras la escritura y la dirección de *El lado oeste del Golden Gate*, he descubierto diversas obras que transitan, salvando las distancias, una cierta dramaturgia cuántica: la última temporada de *Lost*, *Fringe*, *Flashforward* (cuyas referencias a la cuántica se explicitan), la película *Mr. Nobody* (que acabo de ver el mismo día que concluyo este artículo), y otras más que ahora no recuerdo. Tampoco a nivel teórico conocía el artículo de Raúl Hernández sobre la dramaturgia postclásica, cuyos principios coinciden con los que yo he desarrollado en mi obra. Este fabuloso artículo de Raúl a día de hoy permanece todavía inédito y yo lo conozco gracias a que nos encontramos fortuitamente en Facebook. Al hablarle de la visita que en mayo de 2010 hice a Toulouse para hablar de los principios cuánticos de *El lado oeste del Golden Gate*, me lo envió para mostrarme lo que en el 2009 habían hablado en un seminario similar sobre Teatro Cuántico. Sin ánimo de compararme con los extraordinarios creadores que he citado, parece, por tanto, que, existe un caldo de cultivo o un conglomerado de referencias cruzadas que nos hace a muchos, en algunos casos sin conocer el trabajo del resto, jugar con los principios cuánticos a la hora de escribir teatro, cine y televisión.

- CHOWN, Marcus. *El zoo cuántico*. Barcelona: La Libre de Marzo, 2007.
- DORMAEL, Jaco Van. *Mr. Nobody*. [Película]. Canadá, Bélgica, Francia y Alemania: Pan Européenne, Virtual Films, Christal Films, Pathé, Integral Films, Lago Film, Toto & Co Films, ARD Degeto Film, France 2 Cinéma y France 3 Cinéma, 2009.
- ERNST, Bruno. "El efecto Droste y *Galería de Grabados de Escher*", en <http://juegosdeingenio.org/archivo/718>
- ETCHEVERRY, Jesús (Ed.). *La magia de Ascanio. La concepción estructural de la magia. Su pensamiento teórico-mágico*. Tomo 1. Madrid: Páginas Libros de Magia, 2008.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 2009.
- FRAGAPANE, Omar. "Hacia un teatro fundado en la física moderna", en *La casa de Asterión. Revista Trimestrial de Estudios Literarios*, V, 18. Universidad del Atlántico. 2004. Disponible en: <http://casadeasterion.homestead.com/v5n18fisica.html>
- GRIBBIN, John. *Historia de la ciencia*. Segunda Edición. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- HAWKING, Stephen W. *Historia del tiempo*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1992.
- HAWKING, Stephen W. "¿Juega Dios a los dados?", en *CUICYT - Ensayos Clásicos de la Ciencia*. Año 2, N° 10. Septiembre-Octubre, 2005. Págs. 29-35. Conferencia recogida en <http://www2.uacj.mx/IIT/CULCYT/septiembre-octubre2005/08ensayo.PDF> o en <http://ciencia.astroseti.org/hawking/dios.php>
- HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl. "Incoherencia de la trama y contradicción del personaje. Notas relativístico-cuánticas para una dramaturgia postclásica". Ponencia impartida en el Colloque de Théâtre Quantique 2009 organizado por la Universidad de Toulouse-le Mirail. (Pendiente de publicación).
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Segunda edición. Volumen 1. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2002. Págs. 141-146.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo. *De las tablas al celuloide*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "Del teatro al cine", *ADE-Teatro*. N° 122. Octubre 2009. Págs. 126-145. Disponible en http://www.pabloiglesiassimon.com/web_esp/delteatroalcineespa.html
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "El lado oeste del Golden Gate", *Revista Ade-Teatro* N°125. Abril-Junio 2009. Págs. 104-123. Disponible en <http://www.elladooestedelgoldengate.pabloiglesiassimon.com>
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo. *El lado oeste del Golden Gate*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2009.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "Notas dispersas en torno a la escritura de *El lado oeste del Golden Gate*", *Revista Ade-Teatro* N°125. Abril-Junio 2009. Págs. 97-103. Disponible en http://www.pabloiglesiassimon.com/web_esp/notasgoldengate.html
- KIESLOWSKI, Krzysztof. *La double vie de Véronique (La doble vida de Verónica)*. [Película]. Francia, Polonia y Noruega: Sidéral Productions, Zespol Filmowy "Tor", Norsk Film y Canal+, 1991.
- LEONE, Christopher et ál. *The Lost Room*. [Miniserie de televisión]. EEUU: Sci Fi Channel, 2006.
- MACKNIK, Stephen L., et ál. "Attention and awareness in stage magic: turning tricks into research", *Nature Reviews Neuroscience* N°9. Págs. 871-879. Noviembre 2008.
- MORALES, Gregorio. *El cadáver de Balzac. Una visión cuántica de la literatura y del arte*. Alicante: De Cervantes Ediciones, 1998.
- MORALES, Gregorio. *Curso acelerado de teatro cuántico*. Impartido los días 21 y 22 de enero de 2009 en sesiones de mañana y tarde en el Laboratorio "Lettres, Langages et Arts" de la Universidad de Toulouse II-Le Mirail. El cuaderno de trabajo puede descargarse en <http://www.terra.es/personal2/gmv00000/curso.htm>
- PALLÍN, Yolanda. "La pieza veintiocho", *Revista Ade-Teatro* N°125. Abril-Junio 2009. Págs. 94-96.
- PENROSE, Roger. *El camino a la realidad*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.
- RESNAIS, Alain. *L'année dernière à Marienbad (El año pasado en Marienbad)*. [Película]. Francia e Italia: Cocinor, Terra Film, Cormoran Films, Precitel, Como Film Production, Argos Films, Les Films Tamara, Cinétel y Silver Films, 1961.
- SANCHIS SINISTERRA, José. *Perdida en los Apalaches, juguete cuántico*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1991.
- STOPPARD, Tom. *Hapgood*. New York: Faber & Faber, 2008.



Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente esta obra.

Bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Entiendo que:

- **Renuncia** — Alguna de estas condiciones puede [no aplicarse](#) si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor
- **Dominio Público** — Where the work or any of its elements is in the [public domain](#) under applicable law, that status is in no way affected by the license.
- **Otros derechos** — Los derechos siguientes no quedan afectados por la licencia de ninguna manera:
 - Los derechos derivados de [usos legítimos](#) u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.
 - Los derechos [morales](#) del autor;
 - Rights other persons may have either in the work itself or in how the work is used, such as [publicity](#) or privacy rights.
- **Aviso** — Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.

Éste es un resumen del texto legal (la licencia completa) disponible en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

El autor de esta obra (“Experiencias en torno al teatro cuántico desde el lado oeste del Golden Gate”) es Pablo Iglesias Simón

Esta licencia sólo tiene aplicación para los textos realizados por Pablo Iglesias Simón. Los derechos de los fragmentos citados e imágenes incluidas pertenecen exclusivamente a sus autores, estando sujetos a las licencias correspondientes, y aquí únicamente se han introducido con carácter de referencia para el presente trabajo científico.