

JOSÉ ROMERA CASTILLO (ED.)

**Teatro, ciencias y ciencia ficción
en las dos primeras décadas
del siglo XXI**



**TEATRO, CIENCIAS Y CIENCIA FICCIÓN
EN LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS
DEL SIGLO XXI**



Verbum Ensayo se enfoca en los campos de la filología, la estética, la filosofía y la historia. Entre otros, ha recogido obras de autores como F. Schiller, J. P. Richter, K. Krause, G. H. von Wright, E.R. Curtius, G. Santayana, M. Milá y Fontanals, J. Rizal, José Lezama Lima, José Olivio Jiménez, J. M. López de Abiada, Severo Sarduy y Roberto González Echevarría, *et. al.* Gran parte de estos títulos forman parte de las referencias bibliográficas de numerosos cursos doctorales, másters y grados en universidades de España, resto de Europa y EE.UU.

JOSÉ ROMERA CASTILLO (ED.)

Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI

ESTE VOLUMEN SE HA PUBLICADO CON AYUDAS DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA, DE LOS ACTOS CONMEMORATIVOS DE LOS 50 AÑOS DE LA UNED Y DEL LEGADO DEL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO.

@ SELITEN@T/ Legado del prof. José Romera Castillo, 2023

Imagen de portada: Detalle de *El jardín de las delicias*, de El Bosco.

© Portada: Museo Nacional del Prado / © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

© Editorial Verbum, S. L., 2023

Tr.ª Sierra de Gata, 5

La Poveda (Arganda del Rey)

28500 - Madrid

Teléf.: (+34) 910 46 54 33

e-mail: info@editorialverbum.es

<https://editorialverbum.es>

I.S.B.N.: 978-84-1337-934-0

Depósito legal: M--2023

Diseño de colección: Origen Gráfico, S. L.

Preimpresión: Adrians Esquivel Romero

Printed in Spain / Impreso en España



Este libro ha sido
impreso con papel
ecológico procedente
de bosques sostenibles.

Fotocopiar este libro o ponerlo en red libremente sin la autorización de los editores está penado por la ley.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

JOSÉ ROMERA CASTILLO: “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ ficción)” 7

ASPECTOS GENERALES

EDUARDO PÉREZ-RASILLA : “Una aproximación a las relaciones entre teatro y ciencia en la escena española del siglo XXI” ... 57

JOSÉ LUIS SANZ ESTÉVEZ: “Reflexiones sobre teatro-ciencia” 95

JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ VILLANUEVA: “Diálogos entre la ciencia ficción y la puesta en escena contemporánea” 111

MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES: “El fantasma en la máquina: El cuerpo ubicuo de la escena posdigital” 133

SERGIO CAMACHO FERNÁNDEZ: “*Brave new normal* & covid-19_94: desarrollando nuevos lenguajes interpretativos para el teatro virtual a través de las distopías de Orwell y Huxley” 149

DRAMATURGIAS SOBRE TEATRO ESPAÑOL

JOSÉ ROMERA CASTILLO: “El nuevo teatro fronterizo y la ciencia” 169

BLANCA DOMÉNECH CASARES: “Pioneras (mujeres por la ciencia en España llevadas a la escena)” 189

JORGE GARCÍA FERNÁNDEZ ARROITA: “Identidad, indeterminación y recursividad teatral en *Casi* (*anillo de Moebius*), de José Sanchis Sinisterra” 199

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ: “Ciencia en escena. La experiencia de *La colmena científica* en 2010-2011 y una conversación de 2021” 213

MIGUEL ÁNGEL MURO: “Estrategias de representación de la ciencia española de principios del XX en <i>La colmena científica</i> o <i>El café de Negrín</i> , de José Ramón Fernández” ...	221
JESÚS ÁNGEL ARCEGA MORALES: “Servet y Cajal. Dos científicos aragoneses en el teatro del siglo XXI”	235
MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR: “El experimento científico como indagación dramática en obras de Juan Mayorga” ..	253
SERGIO SANTIAGO ROMERO: “Psiquiatría y ciencia ficción: <i>El Golem</i> , de Juan Mayorga, en el contexto del teatro hispánico”	267
ÁNGEL ESTEBAN MONJE: “ <i>El golem</i> , de Juan Mayorga. Una incursión posthumanista para la dramaturgia española contemporánea”	287

OTRAS DRAMATURGIAS

ANA PRIETO NADAL: “Amor y mecánica cuántica en la dramaturgia catalana actual: <i>Si no t’hagués conegut, #lifespoiler y tortugues</i> ”	303
MARINA SANFILIPPO: “Teatro y ciencia en Italia. Cuando mujeres de teatro dan voz a mujeres de ciencia: <i>Le parole di Rita y Margherita Hack una stella infinita</i> ”	315
MARIANA LIMA MUNIZ: “ <i>Partida de vólley à sombra de um vulcão</i> : un mundo distópico puesto en escena por el Grupo Galpão (Brasil)”	333
ARTHUR SIMON ZANELLA: “Nikola Tesla y la intersemiosis del imaginario de ciencia ficción en la ópera <i>Les Éclairs</i> ”	347

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.....	361
---	-----

LÍNEAS TEATRALES DE INVESTIGACIÓN EN EL SELITEN@T: TEATRO Y CIENCIA (+ FICCIÓN)

Resumen: En este artículo se hace un sintético panorama de las líneas de investigación llevadas a cabo, en general, y más especialmente sobre el teatro de la segunda mitad del siglo XX y los inicios del siglo XXI, a través de los 31 Seminarios internacionales en la ya larga y fructífera trayectoria del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), fundado y dirigido por el profesor José Romera Castillo en 1991. Sobre este marco, como una tesela más, se inserta el Seminario internacional sobre *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, cuyas aportaciones se publican en este volumen.

Palabras clave: Teatro. Siglos XX-XXI. Líneas de investigación. SELITEN@T. Ciencias. Ciencia ficción.

Abstract: This article provides a synthetic overview of the lines of research carried out, in general, and more especially on the theater of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century, through the 31 International Seminars in the already long and fruitful trajectory of the Research Center for Literary, Theatrical Semiotics and New Technologies (SELITEN@T), founded and directed by Professor José Romera Castillo in 1991. Within this framework, as one more tile, the International Seminar, *Theater, science and science fiction in the first two decades of the 21st century*, whose contributions are published in this volume.

Keywords: Theater. XX-XXI centuries. Lines of investigation. SELITEN@T. Sciences. Science fiction.

El teatro es efímero, pero su huella es indeleble

ANTOINE VITEZ

1. GÉNESIS: AES

Nada surge *ex nihilo*, sino que todo es resultado de actuaciones anteriores. En efecto, por iniciativa mía, el 23 de junio de 1983, se creaba la Asociación Española de Semiótica (AES)¹ -<https://www.aesemiotica.es/>-, en el magno congreso sobre *Semiótica e Hispanismo*, celebrado en Madrid, que se ha constituido, a lo largo de los años, en el núcleo aglutinador más importante de los estudiosos del tema en España, habiendo pertenecido a la Comisión gestora (1983-1984) y a la Junta Directiva como Secretario-Tesorero (1984-1988) y Presidente (1990-1994), habiendo sido nombrado Presidente de Honor -el único hasta el momento- en el XII congreso de Vigo (2007).

Dos son las actividades más importantes llevadas a cabo por la Asociación Española de Semiótica: la realización, desde 1984 y cada dos años, de congresos internacionales (como puede verse en <https://www.aesemiotica.es/>);

¹ Como figura en el libro de actas de la Asociación. Tanto el acta de fundación y los estatutos de la AES aparecen en los Apéndices I y IV de mi libro, *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988, págs. 167-168 y 180-189, respectivamente). Me he referido a la creación de AES en otros trabajos: “Semiótica literaria en España (Del letargo a la erupción)”, en AES (ed.), *Investigaciones Semióticas I (Actas del I Simposio Internacional)* (Madrid: CSIC, 1986, págs. 473-488); “La Asociación Española de Semiótica: información y balance”, en *Da Semiótica (Actas do I Colóquio Luso-Espanhol e do II Colóquio Luso-Brasileiro, Porto)* (Lisboa: Vega / Universidade, 1988, págs. 153-164), etc. Vid. de José María Pozuelo Yvancos, “La Asociación Española de Semiótica (AES): crónica de una evolución científica”, *Signa* 8 (1999), págs. 53-68 (también en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/>); así como los artículos en el apartado introductorio, “Conmemoración: treinta años de la Asociación Española de Semiótica”, de José Romera Castillo, “La Asociación Española de Semiótica impulsora de la modernización del panorama científico español”, *Signa* 24 (2015), págs. 13-22 (también en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2015-24-5000/Asociacion_semiotica_impulsora.pdf) y de Félix J. Ríos, “La Asociación Española de Semiótica (AES): treinta años de investigaciones semióticas en España”, *Signa* 24 (2015), págs. 23-36, respectivamente (también en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2015-24-5005/Asociacion_semiotica_treinta.pdf). Todos los enlaces que aparecen en este texto han sido (re)consultados el 20/06/2022. Con el fin de no alargar en exceso las Referencias bibliográficas al final del trabajo, indicaré las fichas bibliográficas completas indicadas en el cuerpo del texto y en las notas.

así como la publicación, en 1992, de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, que también yo fundé y que se sigue publicando (el número 32, correspondiente a 2023, acaba de editarse), a lo que me referiré después.

2. EL SELITEN@T

Pero, además de lo anteriormente reseñado, hemos añadido un eslabón más a la cadena de las actividades semióticas en España. En 1989 pensé que era preciso crear un Centro Superior de Estudios Semióticos que sirviese para profundizar más en ellos y que, unido a lo ya existente y a lo que en otros lugares se estaba haciendo en la esfera semiótica, sirviese como un punto de referencia más en el desarrollo de la misma. Y así nació bajo mi dirección, en 1991 -aunque pergeñado con anterioridad- el Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, inserto en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Posteriormente -por el radio de acción de sus investigaciones- recibiría, desde 1996, la denominación de Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Asimismo, cuando se creó en 2001 el Instituto Universitario de Investigación de la UNED, se integró en el mismo con el nombre de Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, cuyas actividades pueden verse en la página electrónica: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>².

² Para las actividades del SELITEN@T, véase <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>. Más información en mis trabajos: “El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías” y “El Centro de Investigación y el teatro”, en José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 21-45 y 47-101, respectivamente) y “Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España”, *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières) 6 (2012), págs. 175-201 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>). Cf. además, entre otras fuentes de información, añadir la “Entrevista a José Romera Castillo”, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 12 (diciembre, 2015), págs. 305-312 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo\(305-312\).pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo(305-312).pdf)). Así como de Olivia Nieto Yusta, “El profesor José Romera y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías”, en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*

Como he indicado en otros lugares, en el centro de investigación se cultivan varias líneas de investigación (<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/ambitos.html>), desde 1991, bajo mi dirección³:

El estudio de la literatura española de los siglos XX y XXI (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/Sobre_literatura_sXX-XXI.html).

El examen de la escritura autobiográfica en España (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html), sobre la que el centro ocupa un lugar pionero y puntero en España, como puede verse en el trabajo de José Romera Castillo, “La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica”, *Signa* 19 (2010), págs. 333-369 (que puede leerse también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-y-el-selitent-guia-bibliografica--0/>).

Las investigaciones sobre literatura y teatro en sus relaciones con el cine, la televisión y la prensa (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/literaturateatrocine.html>), como ha estudiado uno de mis alumnos, Michel-Yves Essissima, en “Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T”, *Epos XXVII* (2011), págs. 333-352 (también en <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/EPOS/article/view/10684>).

Los estudios sobre las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas herramientas (http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/nuevas_tecnologias.html), según ha estudiado José Romera Castillo, en “Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)”, *Epos XXVI* (2010), págs. 409-420 (que también puede leerse en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-2010-26-5200/Documento.pdf>).

Las investigaciones sobre teoría de la literatura (como veremos después).

Los trabajos sobre la enseñanza de la lengua y la literatura (<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/enselengualiteratura.html>).

(Madrid: Visor Libros, 2019, págs. 33-63).

³ Evangelina Rodríguez Cuadros, en “*Amiticia vera illuminat. Laudatio* del profesor José Romera Castillo”, en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, págs. 67-78), realiza un panorama de mi actividad científica. El volumen completo puede leerse en https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/cartografia_literaria_homenaje_romera_v1.pdf.

Más una de ellas, la más vigorosa, sin duda, por los granados frutos que ha generado, se centra en el estudio de lo teatral, tanto desde el punto de vista textual (literario) como, especialmente, desde la óptica espectacular, que tanta luz van aportando a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y América, fundamentalmente, según puede verse en “Estudios sobre teatro” (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html). A esta línea de trabajo me referiré más ampliamente después.

Además de editar una prestigiosa publicación, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, bajo mi dirección, que ha llegado al número 32 (2023)⁴.

Como se puede constatar, el SELITEN@T -en el siglo de las siglas-, a través de estas variadas, novedosas y ricas líneas de investigación, ha conseguido ya unos muy granados frutos.

3. SEMINARIOS INTERNACIONALES

Como he señalado anteriormente y en anteriores ocasiones, el centro de investigación organiza, anualmente, desde 1991 hasta la actualidad, un seminario internacional, en el que destacados investigadores de España y del extranjero tuviesen la oportunidad de reunirse para exponer y discutir propuestas de trabajo sobre la literatura, el teatro y las nuevas tecnologías⁵. Para ello, hemos elegido siempre un tema monográfico -y de actualidad- que no hubiese sido estudiado en España con la profundización debida, con el fin de que prestigiosos investigadores, con invitación expresa, impartiesen

⁴ Con motivo del aniversario de la publicación, José Romera Castillo, como director, en “La revista *Signa*: 25 años de andadura científica” -que se ha publicado en el n.º 25 (2016), págs.13-76-, ha recogido una relación, por secciones temáticas, de todo lo publicado en ella desde 1992 a 2016 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-signa/>; http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf y <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/426140>).

⁵ Vid. de José Romera Castillo, “25 años de los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías: una vigorosa andadura científica”, en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017, págs. 11-20); así como del Equipo del SELITEN@T, “Los Seminarios internacionales del Centro de investigación (SELITEN@T), dirigidos por el profesor José Romera”, en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, págs. 65-89).

las sesiones plenarias y los interesados en el tema pudiesen presentar comunicaciones, seleccionadas antes de su exposición y publicación. A cada uno de los seminarios internacionales han asistido un grupo de investigadores (no más de 60-70), con el fin de poder discutir amplia y profundamente los temas propuestos. Todas las actas han sido editadas por José Romera Castillo: la mayoría en Visor Libros y también en Verbum⁶.

Han sido, pues, treinta y uno en total los seminarios internacionales, hasta el momento, dedicados al examen de varios aspectos novedosos, en general, que van desde la teoría, a la práctica analítica y valorativa en los ámbitos indicados posteriormente, además de los centrados en el examen de lo teatral.

3.1. SEMINARIOS INTERNACIONALES SOBRE DIVERSOS TEMAS

A continuación, constataré los encuentros científicos llevados a cabo hasta el momento, a través de dos apartados, basados en las líneas de investigación tratadas, recogiendo lo que he publicado en trabajos anteriores⁷.

3.1.1. TEÓRICOS

Tres han sido los seminarios internacionales dedicados a eminentes teóricos en el plano semiótico:

El primero, *Ch. S. Peirce y la literatura*, publicado en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1 (1992), 242 págs. (que puede leerse también en <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/n-1-ao-1992/html/>).

El tercero, *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994).

El cuarto, *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995).

3.1.2. ESCRITURA (AUTO) BIOGRÁFICA

El centro, gracias a mi iniciativa, se ha convertido, a su vez, en una pionera referencia sobre el tema, al haber sido yo uno de los pioneros en España en su estudio:

⁶ Los índices de todos los volúmenes pueden consultarse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>.

⁷ Omitiré descripción y las reseñas de todos los volúmenes que se citan en este apartado, como se hará en los referidos al teatro, con el fin de no alargar en demasía este trabajo.

El séptimo, *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998).

El segundo, *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993).

El noveno, *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000).

El duodécimo, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003).

El vigésimo séptimo, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019).

3.1.3. DISCURSOS HISTÓRICOS

La literatura y el teatro históricos -dos de las vías muy significativas y mayoritarias por donde discurre la creación artística actual- han sido atendidos también a través de tres seminarios internacionales:

El quinto, *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996).

El octavo, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).

El noveno, *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000).

3.1.4. NOVELA Y RELATO BREVE

Al examen del relato, en dos de sus ámbitos, hemos dedicado sendos seminarios:

El decimoséptimo, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).

El décimo, *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001).

3.1.5. NUEVAS TECNOLOGÍAS

La relación de las nuevas tecnologías con la literatura y el teatro la hemos atendido en tres seminarios:

El sexto, *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

El decimotercero, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004).

El vigésimo segundo, *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013).

3.2. SEMINARIOS INTERNACIONALES SOBRE TEATRO

Como señalaba anteriormente, una de estas líneas de investigación, la más vigorosa, sin duda alguna, por los granados frutos que ha generado, se centra en el estudio de lo teatral tanto desde el punto de vista textual (literario) como, especialmente, desde la óptica espectacular. Sus resultados van aportando intensa luz a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y América, fundamentalmente⁸. Son ya numerosas las investigaciones, que ahora no puedo pormenorizar, publicadas en formato impreso y/o en la web de nuestro Centro (según puede verse en “Estudios sobre teatro”: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html).

De los treinta y un seminarios, celebrados hasta 2022, han sido veintidós (con este) los centrados en el estudio de lo teatral (textos y representaciones). A continuación, constataré los llevados a cabo hasta el momento, en dos apartados: uno temático y otro cronológico. Veamos.

3.2.1. PANORAMAS Y FORMATOS

Se inicia este apartado con los diferentes seminarios internacionales que han tratado de diversos y variados aspectos.

El decimoquinto, cuyos resultados pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006, 835 págs.)⁹, se realizó en la UNED de Madrid, del 27 al 29 de junio de 2005, organizado en colaboración con el INAEM (Centro de Documentación Teatral). Las actas, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), recogen las intervenciones en las sesiones plenarias de

⁸ *Id.* el testimonio del dramaturgo José Luis Alonso de Santos, en G. Llain Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, págs. 79-80); así como de César Oliva, “José Romera en los escenarios”, en Guillermo Llain Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, págs. 97-104).

⁹ Con reseñas de Ingrid Beaumont, en *Signa* 16 (2007), págs. 581-585 (también en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=026036>); Antonina Fratale, en *Epos XXIII* (2007), págs. 379-382 (también en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2007-73FB4BAE-74D7-D716-5A5D-061E5B714324&dsID=re_tendencias_escenicas.pdf); Kepa Iruña, en *Fiesta Cultura* (Comunidad Valenciana) 35 (2008), pág. 66 y David Smith, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 34.2 (2009), págs. 284/670-288/674.

José Luis Alonso de Santos (Dramaturgo), Guillermo Heras (Dramaturgo y director escénico), Juan A. Hormigón (RESAD), Jerónimo López Mozo (Dramaturgo), Alfonso Vallejo (Dramaturgo), Ignacio García May (Dramaturgo / RESAD), Íñigo Ramírez de Haro (Dramaturgo), José Romera Castillo (UNED), Wilfried Floeck, Ana García Martínez y Susanne Hartwing (Universidad de Giessen, Alemania), César Oliva (Universidad de Murcia), José M.^a Paz Gago (Universidad de La Coruña), Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III de Madrid), Julio Huélamo (Centro de Documentación Teatral), Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense) y Eduardo Vasco (Compañía Nacional de Teatro Clásico). Además de treinta y cinco comunicaciones, previamente seleccionadas.

El decimosexto, cuyas actas fueron publicadas por José Romera Castillo (ed.), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007, 567 págs.)¹⁰, se celebró en la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura), del 26 al 28 de junio de 2006. En el volumen, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), se publican las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Gracia Morales y Pilar Campos; así como las de los investigadores César Oliva (Universidad de Murcia), José Romera Castillo (UNED), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Óscar Cornago (CSIC), Fernando Doménech (RESAD), Mariano de Paco (Universidad de Murcia), Luciano García Lorenzo (CSIC) y Pablo Peinado Céspedes (Director del Festival Gay de Teatro), etc. Además de veintiséis comunicaciones, seleccionadas previamente.

El vigésimo tercero, cuyos resultados se publicaron por José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014, 363 págs.)¹¹, se celebró en la sede la UNED de Ma-

¹⁰ Con reseñas de Juan Carlos Romero Medina, en *Epos XXIII* (2007), págs. 382-384 (también en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2007-58C2A0F7-EA59-134A-DD8F-AAE9AD995A46&dsID=re_analisis_espectaculos.pdf); Susana M.^a Teruel Martínez, “Los espectáculos teatrales en los inicios del siglo XXI”, *Monteagudo* 13 (2008), págs. 281-284 e Ingrid Beaumont, en *Signa* 18 (2009), págs. 439-443 (también en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/anlisis-de-espectaculos-teatrales-resea-20002006-jos-romera-castillo-ed-madrid-visor-libros-2007-567-pgs-0/>). Cf. además el vídeo de José Romera Castillo, “Las narraciones del siglo XXI”: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12502>.

¹¹ Con crónica del seminario de Ana Prieto Nadal, en *Anagnórisis* 8 (diciem-

drid, en colaboración con el Instituto del Teatro de Madrid, del 26 al 28 de junio de 2013, con las intervenciones de los dramaturgos Paco Bezerra, Itziar Pascual, Diana I. Luque, Lola Blasco, Jerónimo López Mozo y Pablo Iglesias Simón, así como de diversos investigadores. Además de diecinueve comunicaciones, publicadas tras previa selección. Puede verse una grabación del seminario en <http://www.canal.uned.es/serial/index?id/664>.

El vigésimo, cuyas actas han sido publicadas por José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011, 525 págs.)¹², se celebró en la sede de la UNED de Madrid,

bre, 2013), págs. 175-182 (en línea: [https://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.AnaPrieto.\(175-182\)n8.pdf](https://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.AnaPrieto.(175-182)n8.pdf)). Pueden verse las reseñas de Laeticia Rovecchio, en *Anagnórisis* 9, junio (2014), págs. 158-164 (en línea: [https://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/LaeticiaRovecchio\(158-164\)n9.pdf](https://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/LaeticiaRovecchio(158-164)n9.pdf)); Laura Arroyo Martínez, en *Castilla. Estudios de Literatura* (Universidad de Valladolid) 5 (2014), págs. LIV-LVI (en línea: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/245/247>); Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 151 (2014), págs. 189-190; Greta Trautmann, “Navegando los novísimos: guía a nuevas voces en la producción teatral de España”, *El kiosco teatral* (“Leer teatro”) 5 (octubre de 2014), en línea: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-5-sumario/n-o-5-mejor-pensarlo-dos-veces-6-5-ensayo/>; Berta Muñoz Cáliz, en *Signa* 24, págs. 593-199 (también en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_24.pdf); Coral García Rodríguez, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 5 (2015), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=7_10&romera-castillo-jose-creadores-jovenes-en-el-ambito-teatral-20-13-33&coral-garcia-rodriguez; José Elías Gutiérrez Meza, en *Rilce* 32.1 (2016), págs. 283-286; Miguel Ángel Jiménez Aguilar, en *Crítica Bibliográfica* (Vigo: Academia del Hispanismo): <https://docplayer.es/37437320-Critica-bibliographica.html>; Olivia Nieto Yusta, en *Estreno* 42.1 (2016), en línea: https://www.academia.edu/29105590/RESENA_CREADORES_JOVENES_AMBITO_TEATRAL_33_pdf y Julio Vélez Sainz, en *Dicenda. Cuadernos de Filología* 34 (2016), págs. 419-421 (<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/53620/49134>).

¹² Con reseñas de Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 137 (2011), pág. 316; Laura Rivero, en *Signa* 21 (2012), págs. 771-775 (que también puede leerse en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-breve-en-los-inicios-del-siglo-xxi-madrid-visor-libros-2011-525-pags-resena/>); Laeticia Rovecchio, en *Anagnórisis* 5 (2012), págs. 155-162 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton\(155-162\)resena_n5.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton(155-162)resena_n5.pdf)); Coral García Rodríguez, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) 2 (2012), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_3; Susana M.^a Teruel Martínez, “La dramaturgia breve en los albores del siglo XXI”, *Monteagudo* (Universidad de Murcia) 17 (2012, 3.^a época),

en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura) y de Instituto del Teatro de Madrid, del 28 al 30 de junio de 2010, con las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Jesús Campos, José Ramón Fernández, Eduardo Quiles, José Moreno Arenas, Antonia Bueno, Roberto García de Mesa y Gustavo Montes, y de los críticos Mariano de Paco y Virtudes Serrano (Universidad de Murcia), José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED) y Juan Carlos de Miguel (Universidad de Valencia). Además de veintidós comunicaciones, publicadas tras previa selección.

El decimonoveno, cuyos resultados se han publicado por José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, 448 págs.)¹³, tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura) y del Instituto del Teatro de Madrid, del 29-30 de junio al 1 de julio de 2009. El volumen, tras la presentación de José Romera Castillo (“El estudio del teatro en el SELITEN@T”, págs. 9-48), reúne las intervenciones de los dramaturgos Jerónimo López Mozo, Paloma Pedrero y José Moreno Arenas, y las de los investigadores José Romera Castillo (UNED), Juan A. Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED) y Marina Sanfilippo (UNED). Además de diecinueve comunicaciones, previamente seleccionadas.

págs. 251-254; Raquel García Pascual, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 38.3 (2013), págs. 434-440 y José Elías Gutiérrez Meza, en *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 30.1 (2014), págs. 314-318 (también en http://www.academia.edu/5108915/Jose_Romera_Castillo_ed._El_teatro_breve_en_los_inicios_del_siglo_XXI?login=&email_was_taken=true).

¹³ Con reseñas de Susana M.^a Teruel Martínez, en *Epos XXVI* (2010), págs. 517-520 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2010-26-5340&dsID=Documento.pdf>); Laura Demonte, en *Signa* 20 (2011), págs. 641-643 (también en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=041097>); José Antonio Llera, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 1 (2011), en línea: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=7_2; Emeterio Díez Puertas, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 38.3 (2013), págs. 432-434 y Olivia Nieto Yusta, en *Las Puertas del Drama* 50 (2018), en línea: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-50/libro-recomendado-el-teatro-de-humor-en-los-inicios-del-siglo-xxi/>. Vid. de José Romera Castillo, “Sobre el teatro de humor y sus alrededores en el siglo XXI”, incluido en el volumen (págs. 51-66).

El vigésimo primero, cuyas actas han sido publicadas por José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012, 386 págs.)¹⁴, se celebró en la sede la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura) y del Instituto del Teatro de Madrid, del 27 al 29 de junio de 2011, con las intervenciones de los dramaturgos Laila Ripoll y Raúl Hernández Garrido; los directores teatrales Eduardo Vasco y Mariano de Paco Serrano, la actriz Pepa Pedroche; además de los críticos María-José Ragué-Arias (Universidad de Barcelona), Manuel Vieites y Roberto Pascual (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia), Julio Huélamo (Centro de Documentación Teatral), Rosa de Diego (Universidad del País Vasco), José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED). Además de diecinueve comunicaciones, publicadas tras previa selección.

El vigésimo quinto, publicado por José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017)¹⁵, tuvo lugar en la UNED de Madrid,

¹⁴ Con reseñas de Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 143 (diciembre, 2012), pág. 195; Sara Boo Tomás, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 6 (2012), págs. 152-159 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/boo-tomas\(152-159\)resena_n6.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/boo-tomas(152-159)resena_n6.pdf)); Eduardo Pérez-Rasilla, en *Signa* 22 (2013), págs. 801-806 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-romera-castillo-erotismo-y-teatro-en-la-primera-decada-del-siglo-xix-madrid-visor-libros-2012-386-pags-resena/> y en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4148638>); Julio Enrique Checa Puerta, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 3 (2013), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_18; Cristina Ferradás Carballo, en *Epos XXIX* (2013), págs. 542-545 (<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/15206/13331>); Emeterio Díez Puertas, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 39.2 (2014), págs. 530-531; Ana Prieto Nadal, en *Revista de Literatura LXXVII.154* (2015), págs. 656-658 (<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/377/392>) y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, en *Crítica Bibliográfica* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo), 08/01/2016 (<http://www.academiaeditorial.com/web/erotismo-y-teatro-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi/>).

¹⁵ Con reseñas de Miguel Á. Jiménez Aguilar, en *Signa* 27 (2018), págs. 1267-1271 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/19044/17899>) y Olivia Nieto Yusta, en *Revista de Literatura LXXX.160* (2018), págs. 654-656 (en línea: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/464/47>). Una grabación completa del seminario puede verse en <https://canal.uned.es/serial/index/id/4695>. Y un resumen en

del 28 al 30 de junio de 2016, realizado en colaboración con la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Proyecto de investigación TEAMAD y el Instituto del Teatro de Madrid. Con las intervenciones de los dramaturgos Jerónimo López Mozo, Jesús Campos, José Luis Alonso de Santos, Paloma Pedrero, Alberto Conejero, Fernando J. López y Eva Guillamón. Además de 36 comunicaciones, editadas tras previa selección. Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/serial/index/id/4695> y un resumen en el programa de TVE y <https://www.youtube.com/watch?v=FqmT2kErAD8..>

El vigésimo sexto, editado por José Romera Castillo (ed.), *El teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017)¹⁶, celebrado en la UNED de Madrid, del 28 al 30 de junio de 2017, en colaboración con la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Proyecto de investigación TEAMAD y el Instituto del Teatro de Madrid. Con las intervenciones de los dramaturgos Jerónimo López Mozo, Carmen Resino, Borja Ortiz de Gondra, Fernando J. López, Juana Escabias, Juan Carlos Pérez de la Fuente; así como diversos investigadores. Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/serial/index/id/5812> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/58115>, así como unos resúmenes: <https://canal.uned.es/video/5a6f5f2bb111f930c8b4572> y <https://canal.uned.es/video/5aab88eeb111f5a318b4568>.

el programa de TVE-2 (18-XI, 2016): <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/53114>, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-3-18112016-teatro/3805993/> y <https://www.youtube.com/watch?v=FqmT2kErAD8..>

¹⁶ Con reseñas de la revista, en *Artescénicas. Revista de investigación teatral* 9 (mayo, 2018), pág. 72 (también en http://academiadelasartesescenicas.es/archivos/files/publicaciones/Artescénicas_9_Revista_Academia.pdf); Angelo Alejandro de Marzo, en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 17 (2018), págs. 139-143 (en línea: [http://anagnorisis.es/pdfs/n17/AngeloAlejandroDeMarzo\(139-143\)n17.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n17/AngeloAlejandroDeMarzo(139-143)n17.pdf)); Olivia Nieto Yusta, en *Don Galán* 8 (2018), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=7_10 y Zoe Martín Lago, en *Anales de la literatura española contemporánea* 44.2, 249-255. Una grabación completa del seminario puede verse en <https://canal.uned.es/serial/index/id/5812> y un resumen en <https://canal.uned.es/video/5a6f5f2bb111f930c8b4572>.

TEATRO E HISTORIA¹⁷

El octavo, se llevó a cabo en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, del 25 al 28 de junio de 1998, y cuyas aportaciones pueden leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, 753 págs.)¹⁸. Tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), aparecen las “Confesiones de dramaturgos” (en las que José María Rodríguez Méndez y Eduardo Galán reflexionan sobre su producción teatral). En la segunda parte, se editan las sesiones plenarias de César Oliva (Universidad de Murcia), M.^a Francisca Vilches de Frutos (CSIC), Beatriz Hernanz Angulo (Escritora y crítica), Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), Mariano de Paco (Universidad de Murcia), José Romera Castillo (UNED), Virtudes Serrano (Universidad de Murcia), Ángel-Raimundo Fernández (Universidad de Navarra), Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), María-José Ragué-Arias (Universidad de Barcelona y dramaturga), Josep Lluís Sirera (Universidad de Valencia), Juan Villegas (University of California, Irvine), Nel Diago (Universidad de Valencia) y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED). Y en la tercera parte, se publican treinta y siete comunicaciones, seleccionadas previamente.

¹⁷ La literatura y el teatro históricos -dos de las vías muy significativas y mayoritarias por donde discurre la creación artística actual- han sido atendidos también a través de otros seminarios internacionales: el quinto, *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996) y el noveno, *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000).

¹⁸ Con reseñas de Francisco Fernández Ferreiro, en *Theatralia (Universidade de Vigo) III* (2000), págs. 483-488; Dolores Romero López, en *Gestos* 29 (2000), págs. 197-200; Emilia Cortés Ibáñez, en *Signa* 9 (2000), págs. 643-648 (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_45.html#I_84); M.^a Isabel Aboal Sanjurjo, en *Monteagudo* (Murcia) 5 (2000, 3.^a época), págs. 209-213; Francisco Gullón de Haro, en *Epos XVI* (2000), págs. 566-568 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2000-16-5070&dsID=Documento.pdf>); Coral García, en *Rassegna Iberistica* 71 (2001), págs. 58-60; Wilfried Floeck, en *Iberoamericana* 1.2 (2001), págs. 250-254; Karl Kohut, en *Iberoamericana* 1.3 (2001), págs. 271-273 y Nancy J. Membrez, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27.1 (2002), págs. 248-251.

TEATRO AUTO (BIO)GRÁFICO¹⁹

El duodécimo, publicadas sus aportaciones por José Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003, 582 págs.)²⁰, tuvo lugar en la sede Central de la UNED (Madrid), del 26 al 28 de junio de 2002, subvencionado por la Subdirección General de Teatro (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Las actas, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), recogen las sesiones plenarias de Ignacio Amestoy (Dramaturgo y profesor de la RESAD) y Paloma Pedrero (Dramaturga); así como las de los críticos Juan Antonio Hormigón (Profesor de la RESAD y director de escena), Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), Samuel Amell (Ohio State University, Estados Unidos), Josep Lluís Sirera (Universidad de Valencia), Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), Jesús Rubio (Universidad de Zaragoza), Mariano de Paco (Universidad de Murcia), Virtudes Serrano (Universidad de Murcia), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Margarita Piñero (RESAD), Anna Caballé (Universidad de Barcelona), Alberto Romero Ferrer (Universidad de Cádiz) y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED). Se dedicó una Mesa Redonda a establecer un “Estado de la cuestión: escritura

¹⁹ Han sido varios los seminarios dedicados al tema, por ser su director pionero en las investigaciones de este ámbito en España: el séptimo, *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998); el segundo, *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993) y el noveno, *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000). *Vid.* de José M.^a Pozuelo Yvancos, “José Romera Castillo: la semiótica y los estudios autobiográficos en España”, en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, págs. 165-180).

²⁰ Cf. la noticia-reseña del Seminario de Olga Elwes Aguilar, “Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX o las máscaras del yo en los textos dramáticos”, *ADE-Teatro* 93 (2002), pág. 222; así como las reseñas de Francisco Javier Díez de Revenga, en *Las Puertas del Drama* 15 (2003), págs. 40-42 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama15.pdf>); Francisco Gullón de Haro, en *Signa* 13 (2004), págs. 593-595 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jos-romera-castillo-ed-resea-teatro-y-memoria-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xx-madrid-visor-libros-2003-0/>); Sandra Álvarez de Toledo, en *Epos XX/XXI* (2004-2005), págs. 478-480 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-200405-2021-3151&dsID=Documento.pdf>); Luis Miguel Fernández, en *Moenia* (Universidad de Santiago de Compostela) 10 (2005); Candelaria Siles Reches, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006), págs. 317 / 703-321 / 707 y L. Pascual Molina, en *Analecta Malacitana* XXIX.1 (2006), págs. 330-335.

autobiográfica teatral (1950-2002)”, sobre lo producido en este ámbito por dramaturgos, directores, actores y actrices, llevado a cabo por miembros del SELITEN@T (José Romera Castillo, Olga Elwes, Irene Aragón, Dolores Romero, Rosa A. Escalonilla y Francisco E. Puertas Moya). Finalmente, aparecen veintidós comunicaciones, tras previa selección, sobre diversos aspectos relacionados con el tema.

El vigésimo séptimo, publicado por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), sobre *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019)²¹, se celebró en la UNED de Madrid, del 20 al 22 de junio de 2018, en colaboración con la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Proyecto de investigación TEAMAD y el Instituto del Teatro de Madrid. Con las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Borja Ortiz de Gandra, Pablo Iglesias Simón, Lola Blasco y otros (Luis García Montero, Clara Sánchez y Jesús Visor) y otros investigadores. Puede leerse el volumen completo en https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/teatro_autobiografia_homenaje_romera_v3.pdf; así como puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/series/5b2a5c2eb111f937b8b4569> y un resumen en el audio, emitido por RNE-3: <https://canal.uned.es/video/5bb70d47b111f9dc218b456a>.

DRAMATURGIAS FEMENINAS / LA MUJER EN LAS DRAMATURGIAS MASCULINAS

El decimocuarto, cuyas actas fueron publicadas por José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX:*

²¹ Con reseñas de Laetitia Rovecchio Antón, en *Anagnórisis* 20, diciembre (2019), 431-439, en línea: [http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Rovecchio.Anton_num20\(431-439\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Rovecchio.Anton_num20(431-439).pdf); Eduardo Pérez-Rasilla, en *Don Galán* 9 (2019), en línea: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/resenas/02/>; Olivia Nieto Yusta, en *Las Puertas del Drama* 53 (2020), en línea: <http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-53/resena-teatro-autobiografia-y-autoficcion-2000-2018-en-homenaje-al-profesor-jose-romera-castillo/>; Zoe Martín Lago, en *Talía. Revista de Estudios Teatrales* (Universidad Complutense) 2 (2020), págs. 119-121, en línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/TRET/article/view/70184>; José Luis González Subías, *Acotaciones* 45 (2020), págs. 617-619, en línea: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/445/623> y Pilar Jódar Peinado, en *Signa* 30 (2021), págs. 783-789, en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/29321/22706>.

espacio y tiempo (Madrid: Visor Libros, 2005, 604 págs.)²², tuvo lugar en la UNED de Madrid, del 27 al 30 de junio de 2004, subvencionado por la Subdirección General de Teatro (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte -como primera actividad de un proyecto europeo conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail²³ y la Universidad de Giessen (Alemania)²⁴, constituido por iniciativa mía-. Tras la presentación de José Romera Castillo, aparecen en el volumen las sesiones plenarias de Celia Amorós (Universidad Complutense), José Luis García Barrientos (CSIC), Angélica Liddell (Dramaturga), Itziar Pascual (Dramaturga), Carmen Resino (Dramaturga), Virtudes Serrano (Universidad de Murcia) y José R. Valles Calatrava (Universidad de Almería). Le siguen las intervenciones en las dos Mesas Redondas: la primera, realizada por la Aso-

²² Con reseñas de Estela Barreiros Novoa, en *Signa* 15 (2006), págs. 621-623 (también en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=030386>); Julia López Durán, en *Epos XXII* (2006), págs. 459-461 (también en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2006-DC8B6F1F-E7A8-315F-68F0-9FFD365780F0&dsID=re_dramaturgias.pdf) y Margherita Bernard, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 34.2 (2009), págs. 288 / 674-294/680 (también en <https://itunes.apple.com/fr/book/jose-romera-castillo-ed.-dramaturgias/id485308214?mt=11>). Cf. además el trabajo de José Romera Castillo, “Estudio de las dramaturgias en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica”, en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Naque, 2010, págs. 338-357) -incluido como “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, en mi libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 381-411)-.

²³ En el Coloquio *Septièmes Recontres de Théâtre Hispanique Contemporaine: Transgression y locura en las dramaturgias femeninas hispánicas contemporáneas* (Toulouse, Francia, 7-8 de abril de 2006). Publicado por Roswita / Emmanuel Garnier (eds.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur, 2007), el que se incluye mi trabajo, “A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)” (págs. 21-36) -también en mi libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Vervum, 2011, págs. 233-249)-.

²⁴ En el encuentro celebrado en Giessen, Alemania (del 26 al 30 de septiembre de 2007) y publicado por Wilfried Floeck et alii (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim, Alemania: Olms, 2008), en el que se inserta mi trabajo, “De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas del exilio” (págs. 123-137) -también en mi libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Vervum, 2011, págs. 218-232)-.

ciación de Mujeres de las Artes Escénicas en Madrid, *Marías Guerreras* (Nieves Mateo, Antonia Bueno, Alicia Casado Vegas, Esperanza López, Victoria Paniagua García-Calderón e Itziar Pascual); y la segunda, por el Equipo de Investigación en teatro Hispánico Contemporáneo, *Roswita*, de la Université de Toulouse-Le Mirail (Agnès Surbezy, Antonia Amo Sánchez, Carole Nabet Egger, Emmanuel Garnier, Monique Martinez Thomas y, de nuevo, A. Surbezy). Finalmente, se publican, tras previa selección, treinta y tres comunicaciones de diferentes investigadores de España y del extranjero.

El decimotavo, cuyas actas fueron publicadas por José Romera Castillo (ed.), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009, 312 págs.)²⁵, se celebró en la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura), del 14 al 16 de julio de 2008. El volumen, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), recoge las intervenciones de los dramaturgos Ignacio Amestoy, Itziar Pascual y Juan A. Hormigón (además de la de Pedro Villora, que no llegó a publicarse), y las de los investigadores Juan A. Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense), José Romera Castillo (UNED), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), José M.ª Paz Gago (Universidad de La Coruña) y Marina Sanfilippo (UNED). Además de diez comunicaciones, seleccionadas previamente.

TEATRO Y OTROS DOMINIOS DEL SABER

El vigésimo octavo, cuyos resultados pueden leerse en José Romera Castillo, *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2019)²⁶, se celebró en la UNED de Madrid, del 24 al 26 de junio de 2019,

²⁵ Con reseñas de Susana M.ª Teruel Martínez, en *Epos XXV* (2009), págs. 408-411 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2009-25-5270&dsID=Documento.pdf>) y Federico Gaimari, en *Signa* 19 (2010), págs. 447-451 (también en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=035533>).

²⁶ Con reseñas de José Luis González Subías, en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 21 (junio, 2020), págs. 406-420, en línea: [http://anagnorisis.es/pdfs/n21/GonzalezSubias_num21\(406-410\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n21/GonzalezSubias_num21(406-410).pdf); Carmen Márquez-Montes, en *Don Galán* 20 (2020), en línea: <http://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/resenas/teatro-y-filosofia/index.html>; Clara Cobos Guijarro, en *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* 8 (2020), págs. 464-471, en línea: <file:///C:/Users/Pepr/Downloads/CRENEIDA8%2034%20R%20COBO.pdf>; Simone Trecca, en *Estreno:*

en colaboración con la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica y el Instituto del Teatro de Madrid. Con las intervenciones de los dramaturgos e investigadores José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Raúl Hernández Garrido, Jorge Eines, Jorge Dubatti, Diego Sánchez Meca, José Gabriel López Antuñano y otros (UNED, Madrid, 24-26 de junio). Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/serie/s5cc828b1a3eeb0027b8b4569>.

El trigésimo primero, *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, realizado en 2022, que se publica en este volumen.

TEATRO Y OTRAS ÁREAS ARTÍSTICAS Y DEPORTIVAS

El decimoséptimo, cuyos resultados pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008, 586 págs.)²⁷, tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura), del 13 al 15 de diciembre de 2007. Las actas, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), recogen las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos y Jerónimo López Mozo, de la novelista Clara Sánchez, del cineasta Antonio Jiménez Rico y de los

Cuadernos de teatro español contemporáneo 2 (2020), págs. 133-134 (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7610270>); Mario de la Torre-Espinosa, en *Signa* 30 (2021), págs. 807-811, en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/29325/22710>; José Corrales Díaz-Pavón, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 35 (2021), págs. 407-410, en línea: <file:///C:/Users/Pepe/Downloads/4829-Texto%20del%20art%C3%ADculo-16846-1-10-20210130.pdf>; Berta Muñoz Cáliz, en *Anales de la Literatura española contemporánea* 46.2 (2021), págs. 253-259 / 571-577; Susana M. Teruel Martínez, “La filosofía en las artes escénicas del siglo XXI”, en *Monteagudo*, 3.ª época, 26 (2021), págs. 313-316, en línea: <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/472991/302421>.

²⁷ Con reseñas de Ingrid Beaumont, en *Epos XXIV* (2008), págs. 446-448 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2008-24-5270&dsID=Documento.pdf>); William Smith, en *Signa* 18 (2009), págs. 445-448 (también en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=033042>); Susana M.ª Teruel Martínez, en *Monteagudo* 14 (3.ª época, 2009), págs. 205-208 y Emeterio Díez Puertas, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.2 (2010), págs. 309-311 / 689-693. Cf. además el trabajo de José Romera Castillo, “Teatro, cine y narratividad en España en los inicios del siglo XXI”, *ADE-Teatro* 122 (2008), págs. 215-222.

investigadores César Oliva (Universidad de Murcia), Emilio de Miguel (Universidad de Salamanca), José Romera Castillo (UNED), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED) y Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza). Además de veintinueve comunicaciones, publicadas tras previa selección.

El trigésimo, cuyas actas se publicaron por Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre-Espinosa (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (Madrid: Verbum, 2022, 557 págs.)²⁸, se celebró en la UNED, presencial y en línea, del 28 al 30 de septiembre de 2021, con el patrocinio de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Española de Semiótica y el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), con las intervenciones de los creadores Luis García Montero, Alberto Conejero, Lola Blas, Laura Rubio Galletero, Eva Hibernia, Enrique Bazo Varela y Álvaro Tato; de los investigadores Eduardo Pérez-Rasilla, Jorge Dubatti, Francisco J. Díez de Revenga, Javier Huerta Calvo, Julio Vélez, Emilio Peral Vega, César Oliva, entre otros, más las diversas contribuciones institucionales. “*In honorem José Romera Castillo*” (págs. 11-72). En total se publican 41 contribuciones, tras previa selección²⁹. Puede verse una grabación completa en <https://canal.uned.es/video/61716654b6092303fb7ed694>; y dos resúmenes en TVE-2 (29 y 30 de octubre, 2021): <https://canal.uned.es/video/61716654b6092303fb7ed694> y en RNE-3 (23 de octubre, 2021): <https://canal.uned.es/video/61693aa2b6092314fa6a5ec8>.

El vigésimo cuarto, cuyas actas se publicaron por José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2016, 558 págs.)³⁰, que tuvo lugar en la UNED de Madrid, en colabora-

²⁸ Reseñado por Simone Trecca, en *Signa* 32 (2023), págs. 721-725, que puede leerse en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8739888>.

²⁹ En la primera sección del volumen, “*In honorem José Romera Castillo*”, aparecen diversas aportaciones (págs. 9-71).

³⁰ Con reseñas de Xoán M. Carreira, en *Mundoclásico.com*, 11 de abril (2016), en línea: <https://www.mundoclasico.com/articulo/26415/Teatro-y-m%C3%BAsica-en-los-inicios-del-siglo-XXI>; Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 161 (2016), págs. 202-203; Guillermo Laín Corona, en *Castilla. Estudios de Literatura* (Universidad de Valladolid) 7 (2026), en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/362/364> y <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/362>; Coral García Rodríguez, en *Don Galán* 6 (2016), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num6/pagina.php?vol=6&doc=7_13&teatro-y-musica-jose-romera-castillo-coral-garcia-rodriguez; Albert Ferrer Flamarich, en *Catclàssics* (2016), en <http://www.classics.cat/novetats/detall?Id=668>.

ción con el Instituto del Teatro de Madrid, del 24 al 26 de junio de 2015, con las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos, José Ramón Fernández, Itziar Pascual, Lola Blasco y Pablo Iglesias Simón. Además de 36 comunicaciones publicadas tras previa selección. Una grabación completa del Seminario Internacional puede verse en la siguiente dirección: <https://canal.uned.es/serial/index/id/2041>.

El vigésimo noveno, cuyos resultados fueron publicados por José Romera Castillo (ed.), *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2021)³¹, celebrado en la UNED de Madrid, del 24 al 26 de junio de 2020, con las intervenciones de dramaturgos como Jerónimo López Mozo, Itziar Pascual, José Ramón Fernández y Eva Hibernia, más destacados investigadores como Jorge Dubatti, Jorge Eines, Eduardo Pérez-Rasilla, entre otros. En total se publican 20 contribuciones, tras previa selección. Puede verse una grabación completa del seminario en <https://canal.uned.es/series/5fd1f9620c651a6bc2054213> y dos resúmenes en TVE-2 (5 y 7 de febrero, 2021): <https://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-2-05022021-teatro/5780354/>; Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/6009be45b60923087d5f3f22> y en RNE-3 (29 de enero, 2021): <https://canal.uned.es/video/600ebdd9b6092341042ef14e>.

³¹ Con reseñas de Ángel Arcega Morales, en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 23 (junio, 2021), págs. 302-309 (en línea: [http://anagnorisis.es/pdfs/n23/ArcegaMorales_num23\(302-309.pdf\)](http://anagnorisis.es/pdfs/n23/ArcegaMorales_num23(302-309.pdf))); Susana Inés Pérez Alonso, en *Las Puertas del Drama* 55, (2021), en línea: *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* « El Kiosco Teatral (aat.es)»; Gloria Arteaga Ortiz, en *ADE-Teatro* 186 (octubre, 2021), pág. 194; Verónica Orazi, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31 (2022), págs. 885-889 (en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32254/24758>); Abel Rogelio Terrazas, en *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* (Universidad Veracruzana, México) 13.21 (2022), págs. 180-185 (en <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2707/4684> y 263) y Santiago Díaz Lage, en *Anales de la literatura española contemporánea* 47.2 (2022), págs. 258/446-266/454.

TEATRO, CINE, TELEVISIÓN Y PRENSA

El undécimo, cuyas actas pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002, 627 págs.)³², se celebró, con la colaboración de Casa de América, en Madrid, del 27 al 29 de junio de 2001, subvencionado por la Subdirección General de Teatro (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El seminario fue inaugurado por el Ministro de Cultura de Argentina, el Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica de España (Miguel Ángel Cortés) y el Director General del INAEM (Andrés Amorós). El volumen recoge, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), las intervenciones de José Luis Alonso de Santos (Dramaturgo, director y profesor de la RESAD), Fermín Cabal (Dramaturgo), Jerónimo López Mozo (Dramaturgo), Roberto Cossa (Dramaturgo, Argentina), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Guillermo Heras (Director y crítico), Juan Antonio Hormigón (Director y RESAD), César Oliva (Universidad de Murcia), Patricia Trapero (Universidad de las Islas Baleares), Carla Matteini (Crítica, Argentina), Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), M.^a Francisca Vilches de Frutos (CSIC), Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla), Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), Rafael Utrera (Universidad de Sevilla), Mariano de Paco (Universidad de Murcia), Virtudes Serrano (Universidad de Murcia), José M.^a Paz Gago (Universidad de La Coruña) y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED) -más las del director de cine Ventura Pons y Luciano García Lorenzo (CSIC) que no aparecen publicadas en las Actas por voluntad expresa de los mismos-; además de treinta y seis comunicaciones, publicadas tras previa selección. Puede verse un resumen del programa emitido por TVE-2 en <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/9499>.

³² Vid. la crónica sobre el citado seminario de José Romera Castillo en *ADE-Teatro* 88 (2001), págs. 233-234; así como las reseñas de la redacción de *Cuadernos Escénicos* 3 (2001), págs. 52-54; Olga Elwes Aguilar, en *Signa* 12 (2003), págs. 709-711 (también en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_62.html#l_126_); Paola Valentini (2003), *Drammaturgia* (Italia): <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/elenco.php?id=4>; Irene Aragón González, en *Epos* XIX (2003), págs. 404-407 (también en <https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10382>); Francisco Ernesto Puertas Moya, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29.2 (2004), págs. 178/548-181/551 y Emeterio Diez, en *Libros (Mesa de Redacción)* (2004), págs. 190-195.

Además del decimoséptimo, ya citado: *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).

El decimotercero, cuyos resultados pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, 478 págs.)³³, se celebró conjuntamente en la UNED y en Casa de América (Madrid), del 25 al 27 de junio de 2003, subvencionado por la Subdirección General de Teatro (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), por lo que respecta a las relaciones del teatro con la prensa escrita (diaria) y revistas, además de las intervenciones en sesiones plenarias de Andrés Amorós (Universidad Complutense), Felipe B. Pedraza (Universidad de Castilla-La Mancha), Ángel Berenguer y Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá) y José Romera Castillo (UNED), el volumen de actas recoge las intervenciones en las dos Mesas Redondas³⁴, llevadas a cabo en Casa de América, sobre: a) “Crítica de Revistas y Cartelera”, en la que participaron, bajo la coordinación de Guillermo Heras, Juan Antonio Hormigón (RE-

³³ Con reseñas de Mar Rebollo Calzada, en *Las Puertas del Drama* 19 (2004), págs. 36-38 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama19.pdf>); Irene Aragón González, en *Epos* XX/XXI (2004-2005), págs. 481-483 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-200405-2021-3161&dsID=Documento.pdf>); Francisco Gullón de Haro, en *Signa* 14 (2005), págs. 401-405 (también en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=029229>) y Petra García Cerro, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006), págs. 313 / 699-317 / 703. Cf. además de José Romera Castillo, “Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías”, en Fidel López Criado (ed.), *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea* (A Coruña: Artabria -Grupo de Investigación de la Universidad de A Coruña- / Diputación Provincial, 2006, págs. 323-336) -incluido en dos capítulos, “Sobre teatro y prensa” y “Sobre teatro y nuevas tecnologías”, en mi libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 337-352 y 388-409, respectivamente).

³⁴ El día anterior (el 24 de junio), se celebró una Mesa Redonda, sobre “Universidad y Cartelera”, bajo mi coordinación, en la que intervinieron, por España, Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), Ignacio García May (Dramaturgo / RESAD), César Oliva (Universidad de Murcia), Juan Vicente Martínez Luciano (Universidad de Valencia), Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III) y José Romera Castillo (UNED) y por algunas universidades extranjeras Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires), Miguel Ángel Giella (Carleton University, Canadá) y Monique Martínez (Université de Toulouse-Le Mirail). El texto de las intervenciones está recogido en la revista de la Casa de América, *Cuadernos Escénicos* 5 (2003), págs. 65-80. Las tres Mesas Redondas constituyeron un foro sobre *¿Abismo entre Universidad, Crítica y Cartelera?* al que asistieron, durante los dos días, numerosas personas.

SAD), Liz Perales (*El Cultural*), Eduardo Quiles (*Art Teatral*), Javier Vallejo (*Babelia-El País*) y Javier Villán (*El Mundo*) y b) “Crítica de Periódicos y Cartelera”, en la que intervinieron, bajo la coordinación de Íñigo Ramírez de Haro, Jerónimo López Mozo (Dramaturgo), Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires y crítico teatral), así como los críticos teatrales españoles Juan Ignacio García Garzón (*ABC*), Juan Antonio Vizcaíno (*La Razón*) y Eduardo Haro Tecglen (*El País*). La segunda parte del Seminario, dedicada a las relaciones del teatro con las nuevas tecnologías en el espacio cronológico marcado, contó con las intervenciones del dramaturgo Jesús Campos y de los críticos Monique Martinez (Université de Toulouse-Le Mirail) y Sanda Golopentia Eretescu (Brown University), Antonio Tordera (Universidad de Valencia), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Patricia Trapero (Universidad de Les Illes Balears), José M.^a Paz Gago (Universidad de La Coruña) y Francisca Martínez (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, de la Universidad de Alicante). Se publican, además, tras previa selección, quince comunicaciones sobre los dos aspectos.

TEATRO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS³⁵

El vigésimo segundo, cuyas actas se publicaron por José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013, 556 págs.)³⁶, tuvo lugar en la sede la UNED

³⁵ Cf. además el sexto, *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

³⁶ Con crónica-reseña de Nerea Aburto González, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 6, diciembre (2012), págs. 185-191 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez\(185-191\)resena_n6.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez(185-191)resena_n6.pdf)); además de las reseñas de Sara Boo Tomás, en *Anagnórisis* 8, diciembre (2013), págs. 165-169 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.SaraBoo\(165-169\).n8.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.SaraBoo(165-169).n8.pdf)); Miguel Ángel Jiménez Aguilar, en *Epos XXIX* (2013), págs. 546-547; Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 148 (diciembre, 2013), págs. 187-188; Laura Arroyo Martínez, en *Cálamo FASPE* 62 (julio-diciembre, 2013), págs. 101-102; Jesús G. Maestro, en *Crítica Biblioprática* (Vigo: Academia del Hispanismo), 01/08/2013: <http://www.academiaeditorial.com/web/teatro-e-internet/>; Ana Prieto Nadal, en *Signa* 23 (2014), págs. 929-933 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra/jose-romera-castillo-ed--teatro-e-internet-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi-madrid-editorial-verbum-2013-556-pags-resena/>); Gabriela Cordone, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 4 (2014), en línea: http://teatro.es/contenidos/don-galan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=7_15&romera-castillo-jose-teatro-e-internet-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi&gabriela-cordone; Roberto García de Mesa, en *Revista de Literatura* LXXVII.154 (2015), págs. 658-660 (<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/377/392>) y Wilfried Floeck, en

de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) y del Instituto del Teatro de Madrid, del 25 al 27 de junio de 2012, con las intervenciones de los dramaturgos Luis Araújo, Diana de Paco Serrano y Jerónimo López Mozo; y de los críticos Juan Ignacio García Garzón (*ABC*), Emmanuelle Garnier (Université de Toulouse-Le Mirail), José Romera Castillo (UNED), Berta Muñoz Cáliz (CDT), Miguel Á. Pérez Priego (UNED), Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid), Ana M.^a Freire y M.^a Pilar Espín Templado (UNED), entre otros. Además de veinticinco comunicaciones, publicadas tras previa selección. Puede verse una grabación en <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6116&Tipo=C> y <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6117&Tipo=C>.

Además del decimotercero, ya citado, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004).

3.2.2. CRONOLOGÍA

Por lo que respecta a los periodos de tiempo estudiados, figuran del modo siguiente:

SIGLO XX (SEGUNDA MITAD)

Cuatro de ellos han tratado sobre la segunda mitad del siglo XX:

El octavo, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).

El undécimo, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002).

El duodécimo, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003).

Y el decimocuarto, *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005.) -como primera actividad de un proyecto europeo conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail y la Universidad de Giessen (Alemania), constituido por iniciativa mía-.

Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo (Austin College) 41.2, otoño, [Reseñas, 7-10], en línea: <https://l.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fartemis.austincollege.edu%2Facad%2Fcm%2Ffbueno%2Festreno%2Festrenopagina%2Freviews.pdf&h=iAQH0d50c>.

ENTRE SIGLOS (XX-XXI)

Un encuentro se dedicó al teatro entre el siglo XX y el XXI:

Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003) (Madrid: Visor Libros, 2004).

SIGLO XXI

El teatro en este siglo ha ocupado la atención prioritaria del centro de investigación, en los últimos años, a través de numerosos seminarios internacionales, convirtiéndose el SELITEN@T en el mayor centro, en el hispanismo internacional, que ha dedicado su atención al estudio del teatro en estos años que llevamos de centuria:

El decimoquinto, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006).

El decimosexto, *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007).

El decimoséptimo, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).

El decimoctavo, *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009).

El decimonoveno, *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010).

El vigésimo, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011).

El vigésimo primero, *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012).

El vigésimo segundo, *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013). Puede verse una grabación en <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6116&Tipo=C> y <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6117&Tipo=C>.

El vigésimo tercero, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014). Puede verse una grabación en <http://www.canal.uned.es/serial/index/id/664>.

El vigésimo cuarto, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2015). Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/serial/index/id/2041>.

El vigésimo quinto, *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2016). Puede

verse una grabación en <https://canal.uned.es/serial/index/id/4695> y un resumen en el programa de TVE-2: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/53114>, <http://www.rtve.es/alcarta/videos/uned/uned-3-18112016-teatro/3805993/> y <https://www.youtube.com/watch?v=FqmT2kErAD8>.

El vigésimo sexto, *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017). Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/serial/index/id/5812> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/58115>, así como unos resúmenes: <https://canal.uned.es/video/5a6f5f2bb111f930c8b4572> y <https://canal.uned.es/video/5aab88eeb111f5a318b4568>.

El vigésimo séptimo, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019). Editado por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales. Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/series/5b2a5c2eb111f937b8b4569> y un resumen en el audio, emitido en RNE-3: <https://canal.uned.es/video/5bb70d47b111f9dc218b456a>.

El vigésimo octavo, *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2019). Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/series/5cc828b1a3eeb0027b8b4569>.

El vigésimo noveno, *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* (cuyos resultados se recogen en este volumen). Puede verse una grabación completa del Seminario en <https://canal.uned.es/series/5fd1f9620c651a6bc2054213>.

El trigésimo, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (Madrid: Verbum, 2022). Puede verse una grabación completa del Seminario en <https://canal.uned.es/series/magic/9jtr922yox8o0sw44ww088swkgws00s> y un resumen en <https://canal.uned.es/video/61716654b6092303fb7ed694>.

El trigésimo primero, *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XX* (Madrid: Verbum, 2023, que se publica en este volumen). Puede verse una grabación completa del Seminario en <https://canal.uned.es/series/6285d80a6f3c004dd63e59a1>.

El trigésimo segundo, *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*, que tendrá lugar del 28 al 30 de junio de 2023.

Estamos por la tanto ante un extenso y novedoso ramillete de estudios que nos hace figurar, creo, en el primer centro de estudios dentro del hispanismo internacional que más atención ha prestado al teatro, de estos últimos años, especialmente en sus diversas ramificaciones del siglo XXI.

3.2.3. PARA CONCLUIR ESTE APARTADO

En síntesis, han sido de interés estos seminarios internacionales, llevados a cabo hasta el momento, dedicados al examen de varios aspectos novedosos, en general, que van desde la teoría, a la práctica analítica y valorativa en los ámbitos indicados anteriormente, además de los centrados en el examen de lo teatral.

4. OTROS CONGRESOS

Además de los 32 seminarios internacionales (contando con el de 2023), el centro de investigación ha patrocinado/colaborado en la organización / celebración de otros encuentros científicos.

Ante todo, constataré el magno proyecto europeo *DRAMATURGAE*, constituido por iniciativa mía, en mi año sabático, en Toulouse, con tres universidades, cuyos resultados han sido publicados: el primero, por José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005), que tuvo lugar en la UNED de Madrid, del 27 al 30 de junio de 2004, subvencionado por la Subdirección General de Teatro (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El segundo, por Roswita / Emmanuel Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur, 2007)³⁷, celebrado en la Université de Toulouse-Le Mirail, 7-8 de abril de 2006, en el Coloquio *Septième Recontres de Théâtre Hispanique Contemporaine: Transgresión y locura en las dramaturgias femeninas hispánicas contemporáneas*. Y el tercero, por Wilfried Floeck et alii (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim, Alemania: Olms, 2008)³⁸, realizado en la Universidad de Giessen (Alemania), del 26 al 30 de septiembre de 2007.

³⁷ En el que se incluye –como ya he señalado– mi trabajo, “A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)” (págs. 21-36) -incluido también en mi libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, págs. 233-249)-.

³⁸ Con reseñas de Pilar Jódar Peinado, en *Signa* 27 (2018), págs. 1207-1211 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/21860/17922>) y Angelo Alejandro de Marzo, en *Don Galán* 8 (2018), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=7_1, en el que se inserta mi contribución, como señalé anteriormente, “De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas del exilio” (págs. 123-137) -incluido también en mi libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, págs. 218-232)-.

Como otra actividad internacional más, se celebró el III Simposio internacional sobre *El teatro español como objeto de estudios*, bajo el rótulo monográfico de *El teatro como espejo del teatro*, organizado conjuntamente por el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y nuestro Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en Varsovia (Polonia), los días 7 y 8 de abril de 2017, publicado por Urszula Aszyk, José Romera Castillo et alii (eds.), *Teatro como espejo del teatro* (Madrid: Verbum, 2017)³⁹.

Así como en España, destacaré el Congreso internacional *Circuitos Teatrales Siglo XXI*, en el marco del desarrollo del proyecto “TEAMAD. Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid” (H-2015/HUM-3366), organizado por el Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y otras entidades (Madrid, 2-4 de octubre de 2017)⁴⁰.

El SELITEN@T, patrocinó, junto a otras entidades, el seminario internacional “Semiótica y relatos de la actualidad”, organizado por la Asociación Española de Semiótica, con la coordinación de Charo Lacalle (presidenta de AES), José Romera Castillo (presidente de honor de AES) y Mario de la Torre (secretario de AES) (en línea, 2, 9 y 16 de diciembre de 2020), cuyos resultados se publicaron en *Signa* 31 (2022), págs. 21-93 (también en https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_31.pdf)⁴¹.

Asimismo, me tengo que referir al volumen segundo de la serie, compuesta por tres entregas, publicado por Guillermo Laín Corona y Ro-

³⁹ En el que se publican mis dos participaciones: “Prefacio” y “El teatro y sus dobles: algunos moldes metateatrales en el teatro actual”, en Urszula Aszyk, José Romera Castillo et alii (eds.), *Teatro como espejo del teatro* (Madrid: Verbum, 2017, págs. 11-13 y 269-287, respectivamente) -incluido este último trabajo en mi libro, *Calas en el teatro español del siglo XXI* (Salobreña, Granada: Alhulia / Academia de Buenas Letras de Granada, 2020, págs. 75-102)-.

⁴⁰ Donde aparece mi trabajo, “Teatro (auto)biográfico en la escena española actual (con un añadido: el caso de García Lorca”, en Javier Huerta Calvo y Julio Vélez Sainz (dirs.), *Circuitos teatrales del siglo XXI* (Madrid: Ediciones Antígona, 2018, págs. 213-234) -incluido en mi libro, *Calas en el teatro español del siglo XXI* (Salobreña, Granada: Alhulia / Academia de Buenas Letras de Granada, 2020, págs. 43-74)-.

⁴¹ Se incluye mi artículo, “Semiótica, pandemias, COVID-19 y teatro”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31 (2022), págs. 27-37 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32184/24686>).

cío Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019), que puede leerse completo en https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/cartografria_literaria_homenaje_romera_v2.pdf.

Todo un ramillete de estudios que servirán de guía a los investigadores interesados en los temas propuestos. Puedo afirmar, con gran complacencia -como vengo sosteniendo-, que nuestros Seminarios Internacionales, tanto los numerosos realizados en España, como los llevados a cabo con otras universidades europeas (Toulouse, Giessen, Varsovia), ocupan un lugar destacado -creo- en el panorama de la investigación semiótica literaria y teatral tanto en España como fuera de ella, según ha sido reconocido por la crítica.

5. SIGNA. REVISTA DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

Desde que creara la Asociación Española de Semiótica siempre tuve en mente la necesidad de que la AES publicase una revista que sirviese para dar cauce a investigaciones semióticas tanto de España como del extranjero. Con tal fin, en 1992, siendo Presidente de AES, impulsé la creación de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* -cuyo nombre fue de mi invención-, habiéndose publicado, hasta el momento (2023), treinta y tres. El n.º 1 (1992) de la revista, de carácter monográfico, recogió las actas del I Seminario internacional de nuestro centro, sobre *Charles Sanders Peirce y la literatura*, como hemos visto. La dirección de los tres primeros números la llevó a cabo la destacada semiótica Alicia Yllera, correspondiéndome a mí los números siguientes, aunque siempre he estado muy vinculado a ella al haber pertenecido a su Consejo de Redacción⁴². La revista figura indexada en varias bases de datos e índices de citación tanto internacionales, como se constata en su número 32 (2023):

⁴² Para más datos, cf. de Alicia Yllera, “*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*” y José Romera Castillo, “Índices de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*”, *Signa* 8 (1999), págs. 69-72 (también en https://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html#I_13_) y 73-86 (también en https://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_22.html#I_16), respectivamente. Mi trabajo también apareció bajo el título, “Contents of *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*”, *S. European Journal for Semiotic Studies* 10.4 (1998), págs. 675-685.

Signa tiene el Sello de Calidad FECYT y está en el primer cuartil (C1) en el ranking de las categorías Lingüística y Literatura. En Dialnet Métricas, está en el C1 en la categoría Filologías. En CIRC, está clasificada con categoría A. Ocupa el segundo cuartil (Q2) en la categoría Literature and Literary Theory de Scimago Journal & Country Rank (SJR). Y cuenta con Journal Citation Indicator (JCI) en Journal Citation Reports (JCR); en la última edición de este ranking (2021), la revista está situada en el tercer cuartil (Q3) de la categoría Humanities, Multidisciplinary. Además, figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index (ISI Web of Knowledge), Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago, Ulrich's, CiteFator, ProQuest, REDIB. Y nacionales: Dialnet, Dulcinea, FECYT, ISOC, SUMARIS CBUC, CIRC.

La revista se ha editado y edita, anualmente, en formato impreso (por Ediciones de la UNED), electrónico y CD. Se encuentra alojada en cuatro repositorios:

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349;>
<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive>
<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>⁴³.

⁴³ Cf. de José Romera Castillo, “El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 123-141) -con última actualización, que llega hasta el número 20, “El teatro en la revista *Signa*”, en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 84-98)- y “La revista *SIGNA* y la teoría teatral”, *Gestos* 55 (2013), págs. 129-135; además de “Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías”, en Fidel López Criado (ed.), *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea* (A Coruña: Artabria -Grupo de Investigación de la Universidad de A Coruña- / Diputación Provincial, 2006, págs. 323-336). Vid. además de Clara Isabel Martínez Cantón y Guillermo Lain Corona, “Una revista *SIGNA*ficativa para los estudios de semiótica en España”, en G. Lain Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, págs. 91-107) -que volvió a publicarse en la nota editorial, “Treinta años de andadura *SIGNA*ficativa con José Romera Castillo”, en el número 31 (2022), págs.

Añadiré, que con motivo del aniversario de la revista, José Romera Castillo, como director, en “La revista *Signa*: 25 años de andadura científica” –que se ha publicado en el n.º 25 (2016), págs. 13-76-, ha recogido una relación, por secciones temáticas, de todo lo publicado en ella desde 1992 a 2016 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-signa/>; http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf y <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/426140>).

Asimismo, la revista ha dedicado dos números en mi honor, donde se alude a la labor llevada a cabo, relacionada con el teatro, tanto por mí como en el SELITEN@T:

Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica 28 (2019). Dedicado todo el número en homenaje al prof. José Romera Castillo: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/1329> y <https://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/1329>.

Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica, 31 (2022). Contiene: a) Nota editorial: “Treinta años de andadura SIGNAficativa con José Romera Castillo” (págs. 13-20): <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32234/24718>; y b) Sección monográfica I, Charo Lacalle Zaldueño y Mario de la Torre Espinosa (eds.): “Semiótica y relatos de actualidad. En reconocimiento a la labor del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, y de su director el prof. José Romera Castillo” (págs. 21-94). Puede leerse en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/1523/471>.

6. OTRAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Además de las publicaciones de los miembros del equipo⁴⁴, hay otras investigaciones teatrales más del centro de investigación⁴⁵. En

13-20 de *Signa* (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_31.pdf).

⁴⁴ Como, por ejemplo, mis últimas publicaciones: *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 462 págs.); *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, 367 págs.); *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Vervum, 2011, 409 págs.) –referido al teatro de finales del siglo XX e inicios del XXI–; *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, 367 págs.) y *Calas en el teatro español del siglo XXI* (Salobreña, Granada: Alhulia / Academia de Buenas Letras de Granada, 2020, 148 págs.).

⁴⁵ Cf. de José Romera Castillo, “El Centro de Investigación y el teatro”, en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*

primer lugar, me referiré a los proyectos de investigación subvencionados por entidades públicas (<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/proyectos.html>)⁴⁶. Frutos de ellos han sido las numerosas tesis de doctorado, Memorias de investigación y Trabajo fin de máster sobre la vida escénica (n las carteleras día por día) en numerosos puntos geográficos de España y la presencia del teatro español en Europa y América, preferentemente durante los siglos XIX (segunda mitad) y siglos XX y XXI, como puede verse en “Estudios sobre teatro” de nuestra web (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html). Nuestras aportaciones, diseñadas con rigor y minuciosidad, se caracterizan por estar insertas en un amplio grupo de trabajo, sobre la semiosis de todos los componentes que articulan la representación teatral.

Además hemos relacionado el teatro con otras áreas artísticas como el cine (<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/literatureateatrocinema.html>) y las nuevas tecnologías (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/nuevas_tecnologias.html).

(Madrid: UNED, 2011, págs. 247-101). Además de la grabación de José Romera Castillo. “Nuestro Centro de investigación y el teatro”, en <http://www.canal.uned.es/mmobj/index/id/14464>.

⁴⁶ *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX* (I) (PS90-0104, 1991-1993); *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX* (II) (PB96-0002, 1997-2000); *La vida escénica española a finales del siglo XIX y principios del siglo XX* (III) (BFF2000-0081, 2000-2003); *La vida escénica española en la primera mitad del siglo XX* (IV) (BFF2003-07342, 2003-2006); *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XX* (V) (HUM2006-02641, 2006-2009) y *La vida escénica española en los inicios del siglo XXI* (VI) (FFI2009-09090, 2009-2012); todos bajo la dirección de José Romera Castillo. Así como otros, en los que hemos participado: *Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional*, encabezado por M.ª Pilar Espín Templado, otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2012-39820-C03-02, 2013-2015); *La literatura española en Europa, 1850-1914*, dirigido por Ana M.ª Freire López, otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad, dentro del programa Estatal de Investigación en la vertiente de Innovación orientada a los retos de la sociedad (FFI-2013-46558-R, 2013-2016) y *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid* (TEAMAD), otorgado por la Comunidad de Madrid, a varios grupos de investigación, siendo el investigador principal del SELITEN@T su director, José Romera Castillo (H-2015/HUM 3366, 2016-2018).

7. TEATRO, CIENCIAS Y CIENCIA FICCIÓN EN LOS INICIOS DEL SIGLO XXI

Las artes en general han tenido relación con las ciencias y la ciencia ficción, en general en mayor o menos medida, por lo que el teatro no iba a dejar de cultivarlas. Se podría pensar que son áreas que no tienen puntos en contacto, sin embargo, gracias a la interacción de personas provenientes tanto de las ciencias como del arte de Talía, en nuestro caso, hay lazos de unión en modo alguno irreconciliables. A continuación, se ofrecen unas pinceladas -unas pocas- sobre el tema.

7.1. ALGUNOS ESTUDIOS Y RELACIÓN DE OBRAS

No me puedo detener en realizar un exhaustivo estado de la cuestión al respecto, debido a las constricciones de páginas. que este estudio conlleva. Dejando a un lado los trabajos relacionados con el tema anteriores al siglo XXI, o la utilización del teatro para la enseñanza de las ciencias, remito a las entradas que se citan en los trabajos que se publican en este volumen. A continuación, constataré unos pocos botones de muestra.

7.1.1. TEATRO Y CIENCIA

Desde *La trágica historia del doctor Fausto*, del inglés Christopher Marlowe, la relación del teatro con la ciencia ha permitido que tanto ideas como personajes científicos hayan tenido presencia en los escenarios. Veamos, a continuación, algunas de estas facetas en dos ámbitos diferentes, ejemplificadas en unos pocos botones de muestra.

Para el ámbito foráneo, traeré a colación los testimonios, entre otros, de Carl Djerassi, en *Teatro en ciencia. Cuatro obras* (España: FCE, 2015, con traducción de Jorge F. Hernández y Agata Baizán). En el prólogo (que puede leerse traducido en <https://reader.digitalbooks.pro/content/preview/books/55610/book/OPS30/006-chap01.html>) se presenta una nómina de piezas teatrales relacionadas con las cuatro que se publican en el volumen, como indica el científico reconvertido en dramaturgo:

Para apoyar mi argumento sobre la naturaleza especial de las verdaderas obras de “ciencia en el teatro”, con sus componentes didácticos inevitables, este libro contiene el texto completo de cuatro obras que han sido interpretadas en varios idiomas de manera profusa, así como publicadas en forma de libro. He seleccionado dos

obras de “ciencia en el teatro” pertenecientes al mundo de la química [*Falacia e Insuficiencia*], debido a la gran rareza de ese tema sobre el escenario, y dos de los avances recientes en el campo de la biología reproductiva [*ICSI y Tabúes*], ya que el tema en sí no sólo es de gran importancia científica, sino también humana.

Antes de constatar la relación de piezas sobre el tema que nos ocupa, el autor remite a la obra de Kirsten Shepherd-Barr, *Science on Stage: From “Doctor Faustus” to “Copenhagen”* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006) -cuya “Introduction” puede leerse en <https://www.amazon.es/Science-Stage-Doctor-Faustus-Copenhagen/dp/0691121508?asin=B07DMVNS9H&revisionId=&format=4&depth=1>)-, en la que “enlistó sesenta y dos obras de teatro y musicales relacionados con las ciencias que se habían escrito desde la *première* del exitazo de *Copenhagen*, la obra de tema científico de Michael Frayn de 1998”. Obra a la que remito.

Pero volviendo al texto de Carl Djerassi, indicaré que, en su prólogo, a través de diferentes apartados, constata una serie de piezas teatrales, relacionadas con las suyas, en los siguientes apartados:

Obras sobre la página en vez del escenario.

Obras sobre química.

Obras que abordan la biología reproductiva. El sexo en la era de la reproducción tecnológica.

Ni que decir tiene que este estadillo no es, en modo alguno exhaustivo, pero que, sin duda, es de interés, aunque no aparecen obras de otros ámbitos científicos y, sobre todo, ninguna obra creada en español.

Asimismo, hay una traducción al español del volumen de Clelia Falletti *et alii*, *Diálogos entre teatro y neurociencias* (Bilbao: Artezblai, 2010, con traducción de Juana Lor Saras y coordinación de Gabriele Sofia), cuyo contenido se delinea a continuación:

Un libro que nos marca uno de los múltiples caminos que van a seguir las artes escénicas en un futuro tan tecnificado, en donde los lenguajes se superponen, pero que al final todos deben ser reconvertidos al común a través de las conexiones cerebrales, neuronales. Es decir, la ciencia interesada en el arte, es una de esas necesidades que aquí se convierte en realidad. Simplemente nos puede colocar ante algunas conclusiones científicas, empíricas, que no aclaran el magnífico misterio de la creación artística, de la inspiración o de la comunicación a través del canto, el silencio, el gesto o la textualidad, pero que aporta

esos componentes necesarios para colocarnos ante una circunstancia en la que nos provoque seguir conociendo, con preguntas que deben contestarse en un futuro (*Diálogos entre teatro y neurociencias – Librería Artezblai*).

Voy añadir una lectura más, entre otras que se podrían citar, la de Antonin Artaud, en *El teatro de la crueldad: ciencia, poesía y metafísica* (Madrid: La pajarita de papel ediciones, 2019). La lectura de estos estudios reseñados será sin duda muy provechosa.

Y dentro de este ámbito foráneo, por poner un solo ejemplo más, para cualquier amante del teatro, como es bien sabido, la obra del alemán Bertolt Brecht, *Galileo Galilei* (1939), sobre ese personaje renacentista tan significativo, prototipo del conocimiento científico enfrentado a los dogmas, constituye un testimonio señero de esta modalidad teatral (que puede leerse en <http://tti.blog.unq.edu.ar/wp-content/uploads/sites/62/2014/06/BRECHT-Bertolt-Galileo-Galilei.pdf>).

Por lo que respecta a España⁴⁷, la atención a las relaciones del teatro con la ciencia, como indicaba José Sanchis Siniserra, ha sido escasa y “cuando la hay suele ser para contar vidas de científicos o divulgar algún concepto, pero casi nunca las herramientas científicas han sido usadas para la escritura dramática y, por lo poco que sé, al revés mucho menos” (<https://www.facebook.com/lacorseteriaNTF/photos/a.1597219670550652/2925197221086217/?type=3>).

Además de lo que se indica en todos los trabajos que se publican en este volumen, y otros que se pueden añadir⁴⁸, indicaré que la revista *ADE-*

⁴⁷ No puedo dejar de mencionar una lectura reciente, la de la pieza teatral de don Benito Pérez Galdós, *Amor y ciencia* (Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, 2015, con edición de Carmen Márquez Montes), de 1905, que versa sobre el matrimonio de Guillermo y Paulina, en el que aquél, como médico, cree en los avances de la ciencia, mientras que ella desconfía, aunque, al final, debido a la difteria que padece Crispín, el hijo de ambos, Paulina se acerca a los postulados científicos defendidos por marido. Y por poner un ejemplo más, el compendio de Agustín de Foxá, *Historias de ciencia ficción: Relatos, teatro, artículos* (Colmenar Viejo, Madrid: La biblioteca del laberinto, 2009, con edición de Mariano Martín Rodríguez), especialmente con su comedia distópica y futurista *Otoño del 3006* (estrenada en el Teatro María Guerrero, en febrero de 1954).

⁴⁸ Vid. por ejemplo de José Antonio Pascual Trillo, *El teatro de la ciencia y el drama ambiental. Una aproximación a las ciencias ambientales* (Madrid: Miraguano Ediciones, 2000), donde se comparan las ciencias ambientales con el teatro.

Teatro, dedicó una sección monográfica a “El teatro y las ciencias”, en el número 132 (2010), con el contenido siguiente:

- “El teatro y las ciencias: Una relación compleja”, por Juan Antonio Hormigón.
- “¿Cómo piensa la ciencia?”, por Ignacio Caretti.
- “Conocimiento y ciencia en la literatura dramática europea: Desde los orígenes a la Ilustración”, por Manuel F. Vieites.
- “Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII”, por Ana Contreras.
- “La pluma del dinosaurio. Una meditación sobre ficción dramática y ciencia”, por Ignacio García May.
- “La figura del científico en el teatro: Ciencia y conciencia”, por Eduardo Alonso.
- “La manzana de Newton y las ciencias del teatro: posibilidades, problemas y desafíos”, por Manuel F. Vieites.
- “Psicología y teatro, una relación dialéctica”, por Javier Dámaso.
- “Neurobiología y taylorismo en las concepciones meyerholdianas”, por Juan Antonio Hormigón.
- “Experiencias en torno al teatro cuántico desde *El lado oeste del Golden Gate*”, por Pablo Iglesias (*Revista ADE-TEATRO 132 – ADE Teatro*).

Pero el botón de muestra que ahora elijo es el reciente XIV *Premio internacional Artezblai de investigación sobre las artes escénicas*, que ha dado lugar a la publicación del ganador, doctor en estudios teatrales por la Universidad Complutense de Madrid e Ingeniero de Telecomunicaciones por la Universidad Politécnica de Madrid, Miguel Ribagorda, *Un encuentro feliz. Teatro y neurociencia* (Bilbao: Artez Blai, 2022; con prólogo de Gabriele Sofia), en el que se expone:

Los estudiosos del teatro que colaboran con las ciencias cognitivas a menudo necesitan adquirir su lenguaje científico, dominar sus métodos, conocer prácticas experimentales. No ocurre lo mismo cuando los científicos hablan de arte o teatro. Sin embargo, para salir de la dicotomía entre ciencias “exactas” y ciencias “humanas”, existe la necesidad de colaboraciones multidisciplinares que tengan como objetivo compartir las preguntas de la investigación, en lugar de perseguir los resultados. Por esta razón, uno de los desafíos más interesantes de este estudio es mostrar, aunque no necesariamente de manera explícita, que las preguntas que surgen durante las largas

horas de trabajo con los actores en la escena pueden guiar el camino de un investigador en y con las ciencias cognitivas (*La Editorial Artezblai publica el libro de Miguel Ribagorda 'Un encuentro feliz. Teatro y neurociencia' – Artezblai*).

Es cierto que en estos últimos años el interés por nuestro tema se ha puesto de manifiesto en una serie de iniciativas teatrales (pocas todavía), como lo llevado a cabo por el Nuevo Teatro Fronterizo, de la mano de José Sanchis Sinisterra, el grupo teatral del CSIC TeatrIEM -de lo que me ocupó en mi trabajo en este volumen-; el proyecto *Alioth, Arte y Ciencia*, coordinado por el físico y director escénico Daniel Erice (<https://www.facebook.com/Aliotharteyciencia/>); las realizaciones del Instituto de Ciencia y Teatro INCITE, dirigido por la neurobióloga Susana Martínez (<https://www.incite.es/>), entre otras actividades.

Traeré a colación a *La entrevista*, escrita a cuatro manos por la escritora Luisa Etxenike y el físico y escritor Gustavo Ariel Schwartz⁴⁹. La obra:

Planteadas como un encuentro entre un prestigioso científico en la cima de su carrera y un provocador periodista científico, la obra *La entrevista* va construyéndose como un apasionado debate en torno a temáticas tan actuales como el valor y la responsabilidad de la investigación científica, y su relación con la sociedad y la vida pública. Pero los dos protagonistas no podrán evitar, a medida que avance la intriga dramática, que ese debate destape una segunda historia donde la identidad de los personajes adquirirá nuevos rasgos y la relación entre ellos una insospechada complejidad. Construida sobre aspiraciones y conflictos personales y morales, esta relación que va descubriendo *La entrevista* evocará explícitamente la que mantuvieron dos de los científicos más relevantes del Siglo XX: el danés Niels Bohr y el alemán Werner Heisenberg y que terminó abruptamente tras su famosa conversación de Copenhague en 1941 (<https://gustavoarielschwartz.org/2013/09/02/la-entrevista/>).

Asimismo, en 2018, el Centro Nacional de Biotecnología del CSIC celebró la *Noche de los Investigadores* con una serie de representaciones teatrales sobre pseudociencias, por el éxito alcanzado los animó a escribir un libro divulgativo de varios autores en favor de la asociación Apadrina

⁴⁹ Que además tiene un blog sobre “Arte, Literatura y Ciencia. Hacia un mestizaje del conocimiento”.

la ciencia (<https://www.migranodearena.org/usuario/apadrina-la-ciencia/>): *Ciencia o pseudociencia. Herramientas para orientarse en un mar de información* (Barcelona: Plataforma Editorial, 2022), “una guía práctica para tomar decisiones sustentadas ante el bombardeo diario de titulares alarmistas o confusos en las redes sociales y los medios de comunicación. El acto de presentación del libro incluye fragmentos de una obra de teatro sobre la homeopatía, escrita por Javier Tamames”, *El laboratorio del doctor Hahnemann* (<https://www.csic.es/es/agenda-del-csic/ciencia-o-pseudociencia-herramientas-para-orientarse-en-un-mar-de-informacion>).

Y una pieza más reciente, escenificada por la compañía elsaltolacabra teatro, *Newton en sueños de Alicia*, estrenada el 7 de diciembre de 2022, en el Teatro Moderno de Chiclana (Cádiz), obra adobada “con grandes dosis de humor, de clown y un puñado de buenas canciones”, con el fin de “definir, ante toda clase de públicos, algunos conceptos de la física apadrinados por uno de los científicos más importantes de la Historia: Isaac Newton” (<https://www.artezblai.com/teatro-y-ciencia-se-unen-con-humor-y-musica-en-newton-en-suenos-de-alicia/>).

Conviene ver los estudios panorámicos de Eduardo Pérez-Rasilla, “Una aproximación a las relaciones entre teatro y ciencia en la escena española del siglo XXI” y José Luis Sanz Estévez, “Reflexiones sobre teatro-ciencia” -además de los trabajos del resto de autores-, que se publican en este volumen, pertenecientes al siglo XXI, objeto de nuestro estudio, que son una fuente documental, analítica y valorativa de interés de las relaciones del teatro con la ciencia, sobre lo que he dado unas escasas y escuetas pinceladas.

7.1.2. TEATRO Y CIENCIA FICCIÓN

Por lo que respecta a la ciencia ficción, en la que lo imaginario, debido a una transformación distópica de la realidad, crea un relato fuera de las leyes más lógicas y racionales, aunque su verosimilitud se fundamente en los ámbitos de las ciencias en general y en sus logros científicos y tecnológicos⁵⁰. La *Utopía* (1516) del precursor Tomás Moro, hecha realidad. Es un género que ha existido siempre, con mayor o menor fuerza discursiva, dentro del ámbito fantástico⁵¹, aunque

⁵⁰ Un buen estudio sobre este ámbito, puede verse, entre otros trabajos, en Jean Gattiegno, *La ciencia ficción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

⁵¹ Vid. de Tzevetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (México DF:

se ha impuesto en los parámetros culturales desde que el rótulo “Science Fiction” fuese introducido por Hugo Gernsback en la revista estadounidense *Amazing Stories* (hacia 1926), para relatos que formaban una parte del ámbito fantástico⁵². Como se ha apuntado, este tipo de historias distópicas se ha dado y se da en todas las artes (muy especialmente en la novela⁵³, con Poe, Julio Verne, Isaac Asimov a la cabeza, y en el cine, con la saga de George Lucas *Star Wars*), por lo que el teatro, aunque en menor medida, no le iba a dar la espalda. Por ello, aunque sea brevemente, si acudimos, por ejemplo a Wikipedia, encontramos algunos ejemplos, que yo glosó y amplió, de obras de ciencia ficción plasmadas en obras teatrales (https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_ciencia_ficci%C3%B3n).

Por lo que respecta a piezas, creadas en otras lenguas, reseñaré algunas muestras. Del periodista y escritor checo Karel Čapek -autor de la novela satírica *La guerra de las salamandras* (1936), una sátira de las dictaduras europeas, especialmente del nazismo- destaca la pieza teatral *R.U.R. (Robots Universales de Rossum)*, escrita en 1920 y estrenada en 1921, donde “se plantea el tema de la rebelión de las máquinas”, y que “sirvió para popularizar la palabra *robot*” ([https://es.wikipedia.org/wiki/R.U.R._\(Robots_Universales_Rossum\)](https://es.wikipedia.org/wiki/R.U.R._(Robots_Universales_Rossum))).

Asimismo, se constata en la citada entrada una serie de novelas distópicas adaptadas al teatro, que solamente mencionaré: *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, adaptada al teatro por el mismo autor en 1970; *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, “adaptada al teatro por Brendon Burns y representada por la compañía *Solent Peoples Theatre*”; así como han sido llevadas al teatro numerosas obras de Julio Verne -quien confió a dramaturgos como Adolphe d’Ennery las adaptaciones, con las que, a veces, colaboró

Premia editora de libros, 1981), donde distingue tres tipos de historias en los relatos no realistas: *lo maravilloso*, *lo insólito* y *lo fantástico* (Microsoft Word - Todorov Tzvetan - Introducción a la Literatura Fantástica. ... (wordpress.com).

⁵² Cf. por ejemplo el *Sitio de Ciencia Ficción* (<https://www.ciencia-ficcion.com/bienvenida.html>); *Ulthar*: Revista de fantasía, ciencia ficción y terror (*Ulthar: revista de fantasía, ciencia ficción y terror: Anteriores* (ultharmagazine.blogspot.com), etc.

⁵³ Vid. además, de Jonatan Martín Gómez y Patricio Sullivan (eds.), *Recalibrando los circuitos de la máquina: Ciencia ficción e imágenes tecnológicas en la narrativa en español del siglo XXI. Diálogos entre escritores, críticos y editores* (Madrid: Albatros, 2022). El texto puede leerse completo en https://www.academia.edu/79421998/El_arquitecto_demi%C3%B3gico_como_figura_narrativa_en las_distop%C3%ADas_espa%C3%B3las_recientes?email_work_card=abstract-read-more.

personalmente-, entre las que cabe citar *Viaje a la luna*, adaptada al teatro por Celeste Vial. El mundo de la ópera también ha recurrido a este ámbito, por ejemplo, en 1984, una adaptación de la novela de igual título, de George Orwell; así como en *Metropolis*, un musical basado en la película del mismo nombre, con música de Joe Brooks, letras de Dusty Hughes y dirección de Jerome Savary.

Por lo que respecta a España, como indicaba Ignacio García May, en “El maravilloso teatro de lo maravilloso”: “hay teatro de ciencia ficción, pero éste ha sido siempre escaso y minoritario”⁵⁴. En efecto, hay publicaciones –no muchas- sobre las relaciones de ambas parcelas, como, por ejemplo, la atención que le dedicó *Yorick. Revista de teatro*, en los números 41 y 42 (de su año II) sobre *Teatro y ciencia-ficción*, existiendo, asimismo, trabajos al respecto, que por no centrarse en el siglo XXI, fundamentalmente, y por razones de espacio no puedo citar aquí⁵⁵. Solamente daré unas pocas pinceladas sobre estudios y algunas piezas teatrales que versan sobre el tema en nuestro siglo.

Entre los botones de muestra (incompletos) elegidos, mencionaré, por cronología, el volumen de Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Primer Congreso Internacional de Literatura fantástica y ciencia ficción* (Madrid: Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III de Madrid, 2008)⁵⁶. Pero por lo que respecta a estudios en España sobre el tema en el siglo XXI, que es el espacio cronológico que nos ocupa aquí, dejando a un lado los referidos a siglos anteriores, reseñaré, entre otros, el artículo de Teresa López Pellisa, “Las dramaturgas españolas y lo distópico:

⁵⁴ En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Primer Congreso Internacional de Literatura fantástica y ciencia ficción* (Madrid: Universidad Carlos III, 2008, págs. 121-151).

⁵⁵ Por ejemplo, la revista de la universidad de Valencia, *Quaderns de filologia. Estudis literaris* dedicó el número 14 (2009) a *La ciencia ficción en los discursos culturales y medios de expresión contemporáneos*, con edición de Adela Cortijo, Guillermo López y Antonio Altarriba (*Vol. 14 (2009) (uv.es)*); así como *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* dedicó el número 765 (2010) a *Lo fantástico en España (1990-2010)*, con el estudio de Julio E. Checa Puerta, “La ciencia ficción y la dramaturgia española contemporánea” (págs. 17-20), que puede leerse en *Lo fantástico y el teatro español del siglo XX* (uc3m.es).

⁵⁶ En el volumen hay otro trabajo de Julio Enrique Checa Puerta, “Lo fantástico y el teatro” (págs. 152-177); así como un apartado dedicado a “Teatro fantástico” (págs. 752-803). Además del estudio citado anteriormente de Ignacio García May.

teatro y ciencia ficción en el siglo XXI, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 42.2 (2017), págs. 47-79; así como de la misma autora –por citar solamente un estudio suyo más– el panorama más amplio, “Teatro 1990-2015”, en Teresa López Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (Frankfurt / Madrid: Iberoamericana, 2018, págs. 251-278)⁵⁷. Y pocos más⁵⁸.

Asimismo, remito, a los estudios que aparecen en el primer apartado de este volumen, “Aspectos generales”, especialmente a los de Juan José Fernández Villanueva, “Diálogos entre la ciencia ficción y la puesta en escena contemporánea”; María Ángeles Grande Rosales, “El fantasma en la máquina: el cuerpo ubicuo de la escena posdigital” y Sergio Camacho Fernández, “*Brave New Normal & Covid-19_94*: desarrollando nuevos lenguajes interpretativos para el teatro virtual a través de las distopías de Orwell y Huxley”.

Pasemos ya al ámbito de la creación en nuestro siglo. Además de las piezas teatrales que los estudios insertos en este volumen consignan, del español-sueco, de origen malagueño, Alberto Ramos (<https://www.contextoteatral.es/albertoramos.html> y <https://www.planetadelibros.com/autor/alberto-ramos/000052831>), traigo a colación *Los últimos días de Clark K.* (2003), “una tragicomedia de enredo con tensión sexual, disparos y alguna defenestración”, que constituye “una sátira sobre el superhéroe Superman pero diciendo que Clark Kent y Superman son distintas personas” (https://es.wikipedia.org/wiki/Superman)):

⁵⁷ Un volumen pionero porque trata sobre la historia de la ciencia ficción española, desde sus orígenes hasta fechas muy recientes, en diversos ámbitos ficcionales (la novela, la poesía, el cine, la TV y el cómic), sin olvidar al teatro, al que se le dedican, además del trabajo citado de López Pellisa, dos estudios: “El teatro hasta 1960”, por Mariano Martín Rodríguez (págs. 195-221) y “Teatro 1960-1990”, por Miguel Carrera Garrido (págs. 223-249).

⁵⁸ *Vid.* los estudios, entre otros, de Nel Diago. “El teatro de ciencia ficción en España: de Buero Vallejo a Albert Boadella”, en Enrique Baena Peña y Cristóbal Cuevas García (eds.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo. Actas del III Congreso de Literatura española contemporánea* (Barcelona: Anthropos / Universidad de Málaga, 1990, págs. 173-186). Así como el DEA, en el Doctorado de Artes Escénicas del Departamento de Filología Catalana de la Universidad Autónoma de Barcelona y el Instituto del Teatro de Barcelona, de Samuel David Grinberg Preciado, bajo la dirección de Mercè Saumell Vergés, *El teatro y la ciencia ficción: ¿Una Unión imposible? Posibilidades para la creación de personajes complejos* (2008), que puede leerse en <https://core.ac.uk/download/pdf/13283178.pdf>.

A estas alturas, todo el mundo sabe que Clark y Supermán son la misma persona. Pero ¿y si no lo son? ¿Y si el periodista del *Daily Planet* y el superhombre de la capa roja son unos impostores? En tal caso, ambos serán culpables de haber mantenido vivo el equívoco y de haber compartido una relación aparentemente monógama con Lois. Y en cualquier momento deberán unir sus desiguales fuerzas para preservar un equilibrio que amenaza con romperse. ¿Lo conseguirán? (<https://www.contextoteatral.es/losultimosdiasdeclarkk.html>).

De Fernando de Querol Alcaraz, *Fahrenheit 56K*, publicada por Bubok Publishing, en 2009, “una obra de teatro que reflexiona sobre Internet y la libertad de expresión”:

Fahrenheit 56 K es una distopía (como 1984 de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury o *Mundo feliz* de Aldous Huxley) cuyos principales temas son la censura, la libertad de expresión e Internet. Esta distopía nos presenta un Estado dictatorial donde el Partido pretende dominar el conocimiento humano y quiere imponer sus doctrinas por la fuerza. Además, el Partido falsifica la Historia y nunca reconoce haberse equivocado ni haber rectificado. En esta sociedad, sin embargo, existe Internet. El negar una doctrina del Partido en un asunto que éste considera de importancia y se castiga con prisión. El Partido también recurre al insulto y a la propaganda. El Partido considera la democracia como un régimen mediocre y ridículo y desprecia la libertad de expresión. El Partido comete muchos fraudes y procura desacreditar los rumores por medio de propaganda (<https://www.bubok.es/autores/fernan>).

De la compañía española cómica Yllana (<https://yllana.com/quienes-somos/>), *Star Trip* (2003), “una parodia de la ópera espacial”, en suma:

Un espectáculo maquinado por Yllana, que nos adentra en el alucinante y absurdo mundo de la ciencia ficción y el espacio. Todo ello, con su característico humor negro, su lenguaje universal y sin palabras. Los protagonistas de *Star Trip* son cuatro intrépidos astronautas que llevan 50 años hibernando dentro de una nave espacial que vaga por el espacio y cuya misión es encontrar vida inteligente en el universo para, una vez hallada, cargársela (<https://yllana.com/espectaculo/star-trip/>).

De PanicMap, un proyecto de nuevos lenguajes escénicos (<http://www.panicmap.com/nosotros/>), *Harket [Protocolo]*, escrito y dirigido por el madrileño Juan Pablo Mendiola (<https://www.jpmediola.com/>):

Cristina Harket es una joven voluntaria en un proyecto que investiga la posibilidad de sobrevivir en un búnker con la única ayuda de un sistema de inteligencia artificial, MAP#2. Algo sale mal y el mes que debía estar en el interior se convierte en algo más de dos años. Las puertas del búnker siguen cerradas. El espectáculo nos habla de la confianza y de la traición. De la necesidad de vincularnos con alguien o algo, aunque no sea humano. *HARKET [PROTOCOLO]* es un espectáculo multidisciplinar en el que se integran danza, teatro, humor, música, diseño, video-mapping... para contar esta historia de ciencia ficción (<https://www.redescena.net/espectaculo/26910/harket-protocolo/>).

También Ron Lalá, por poner un ejemplo cercano en el tiempo, ha puesto en escena, en los Teatros del Canal de Madrid (del 15 de abril al 1 de mayo de 2022), *Villa y Marte*, “un sainete musical en tres actos ambientado en el Marte más castizo” (<https://www.hoyesarte.com/evento/2022/04/ron-lala-y-el-marte-mas-castizo/>).

Asimismo, del ámbito hispanoamericano⁵⁹ citaré solamente dos obras. Una, de la dramaturga argentina Florencia Aroldi, *La edad de las máquinas* (2009):

En un tiempo y espacio indeterminados, cinco personajes (tres masculinos y dos femeninos) conviven indiferenciados y alienados. No tienen identidad. Sus movimientos mecánicos asemejan a máquinas, sus pensamientos son idénticos, como si formaran parte de una mente única, una mente colmena. Todos son máquinas que han olvidado que alguna vez fueron hombres. Sin embargo, entre las fisuras de su aparente perfección mecánica la humanidad se asoma y puja por salir. El recuerdo de lo humano está presente y de pronto irrumpe. Todos pueden experimentar por un breve tiempo su pasado humano, sus necesidades, sus preguntas, el amor... Es un renacer efímero custodiado

⁵⁹ Cf. entre otros estudios el de Óscar Juárez Becerril, “Utopía dramática. Un acercamiento al teatro mexicano de ciencia ficción”, *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 106 (2020), págs. 31-44.

por una figura omnipresente que desconocen y llega justo antes de la muerte, posible consecuencia de los breves momentos vividos con el pasado en mente. En medio de un clima futurista y absurdo nuestro espectáculo pretende hacer llegar al espectador una metáfora de los tiempos en que vivimos (<http://www.alternativateatral.com/obra2493-la-edad-de-las-maquinas>).

Y otra, del colombiano Milthon Haír Araque Londoño, *Almas de metal en tiempo de los sentidos* (2013), “una pieza teatral de ciencia ficción que plantea una visión de futuro a partir del impacto que las herramientas tecnológicas generan en las relaciones humanas”. La obra:

Plantea un mundo postapocalíptico en que las formas de vida han tomado dos caminos: unos han decidido migrar sus conciencias a máquinas, y otros las han transferido a una red. Obra de corte filosófico que se pregunta por ser humano en un mundo donde la comunicación entre seres se tecnificado a niveles elevadísimos. Llevada a escena por Teatro el Nombre, de Medellín, bajo la dirección del mismo dramaturgo y la asistencia de dirección de Jhoan Manuel Ospina, contando con un equipo de actores del programa de arte dramático de la universidad de Antioquia, se convirtió en la primera obra del género producida en la ciudad de Medellín (https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_ciencia_ficci%C3%B3n)⁶⁰.

7.2. EL SELITEN@T Y EL TEMA

Así nació, por iniciativa mía, una vez más, el XXX Seminario internacional de nuestro centro de investigación, llevado a cabo del 28 al 30 de junio de 2022, en dos formatos (presencial -en la UNED de Madrid- y en línea), según se leía en su convocatoria:

Con motivo del 50 aniversario de la UNED, y de su patrocinio, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la Universidad Nacional de Educación a

⁶⁰ Del autor hay una Memoria de Grado, realizada en la Universidad de Antioquia, *Proceso de montaje de “Almas de metal en tiempo de los sentidos”. Creación- investigación en torno al teatro de ciencia ficción*, en donde hay referencias a estudios sobre el género (puede leerse en https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/31264/1/araquemilthon_2022_teatroscifi.pdf).

Distancia (UNED), dirigido por el profesor José Romera Castillo, en colaboración con la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, la Academia de las Artes Escénicas de España, el Instituto del Teatro de Madrid y la Asociación Española de Semiótica, convoca el XXX Seminario Internacional sobre *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, con el objetivo de estudiar lo publicado/representado en el ámbito teatral desde el año 2000 al 2022 (no antes), tanto en España (en sus diferentes lenguas) como en Iberoamérica y otros ámbitos internacionales.

Las intervenciones (casi todas) se pueden leer en este volumen, aunque se pueden ver en la grabación completa del encuentro científico (<https://canal.uned.es/series/6285d80a6f3c004dd63e59a1>)⁶¹, a las que remito, porque algunas (muy) pocas no se incluyen en la publicación de sus resultados.

Añadiré que nuestro centro de investigación, se ha preocupado de las relaciones del arte literario con la ciencia en nuestra revista *Signa*, como se puede ver en algunos botones de muestra⁶².

En primer lugar, se dedicó una sección monográfica de la revista, en el número 23 (2014), coordinada por María M. García Lorenzo, *Sobre ciencia y literatura*, compuesta por los siguientes trabajos:

María M. García Lorenzo: “Introducción” (n.º 23, 2014: 15-42).

Jesús Pensado Figueiras: “Textos médicos extraacadémicos: difusión de pronósticos, recetarios, herbarios y tratados de alimentos medicinales en romance peninsular” (n.º 23, 2014: 43-66).

Carlos Miguel Pueyo: “La ciencia en la literatura española decimonónica” (n.º 23, 2014: 67-90).

Margarita Rigal Aragón y Ricardo Marín Ruiz: “Poe y la anticipación científica” (n.º 23, 2014: 91-117).

María-Pilar Tresaco Belío: “Jules Verne y la ciencia española del siglo XIX” (n.º 23, 2014: 119-142).

⁶¹ Un resumen puede verse en el programa de TVE-2 (emitido el 29 de julio de 2022), Canal internacional de TVE y Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/62d-13b876f3c00759047907a>.

⁶² Como puede verse en el trabajo de José Romera Castillo, “La revista *SIGNA*: 25 años de andadura científica”, *Signa* 25 (2016), págs. 13-76 (que puede leerse en https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf).

Francisco González Fernández: “Coser y cantar. La mesa de disección geométrica de Lautréamont” (n.º 23, 2014: 143-174).

Manuel González de la Aleja Barberán: “El caso del reactivo precipitado por la hemoglobina: la novela policiaca y sus (des)encuentros con la ciencia” (n.º 23, 2014: 175-201).

Asimismo, se han publicado en otros números diversos trabajos con diversa temática, como, por ejemplo, los de Javier Romero: “Bio-semiótica: hacia una teoría general de los signos de la naturaleza humana y no humana” (n.º 29, 2020: 787-805) y Mariángel Soláns García: “‘Navegando en la oscuridad’: Iris Murdoch y la enfermedad de Alzheimer” (n.º 23, 2014: 203-230). También, sobre la ciencia ficción figuran trabajos como los de Fernando Ángel Moreno Serrano, “El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción” (n.º 20, 2011: 471-496) y Juan Varo Zafra, “Mitología y ciencia ficción: el caso de *Myths of the Near Future*, de James G. Ballard” (n.º 31, 2022: 793-815). Solamente hay un trabajo relacionado con el teatro al respecto, el de Antonio César Morón, “Teatro desde la posmodernidad. Construcción e interpretación del personaje de la dramaturgia cuántica” (n.º 25, 2016: 757-181)⁶³.

8. PARA CERRAR...

Tras lo anteriormente expuesto, se pone de manifiesto que el teatro en estos últimos tiempos ha acudido a los ámbitos de las ciencias y de la ciencia ficción para relatar sus historias, aunque en menor medida que en la novela y en cine debido a la complejidad y encarecimiento de sus puestas en escena. Pero es cierto también que ha crecido el interés por esta modalidad teatral debido al deseo de transmitir los conocimientos científicos y tecnológicos (reales o fantásticos) a la sociedad de hoy.

⁶³ Vid. otras publicaciones del autor como *La dramaturgia cuántica. Teoría y práctica* (Granada: Dauro, 2009) y “*El público* de Federico García Lorca: texto precedente de la dramaturgia cuántica”, en *La escena y las palabras. Ensayos de teatro y dramaturgia* (Granada: Zumaya, 2010, págs. 125-136). Muy relacionadas con el proyecto capitaneado por Monique Martinez Thomas, en Toulouse, expuesto en diversos trabajos, como, por ejemplo, en Monique Martinez Thomas y M. Caffarel, “L’esthétique quantique: un regard croisé Arts et Sciences”, en L. Roussillon-Constanty y Ph. Murillo (eds.), *Science, Fables and Chimera: Cultural Encounters* (Cambridge: Cambridge Scholars, 2013, págs. 257-268). Puede verse además de Román Santillán, “Entre la farsa y la física cuántica”, *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro* 40 (2015), págs. 81-83.

Por ello, era necesario realizar el 31 Seminario internacional del SELITEN@T, *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, una línea nueva de investigación que se suma a las numerosas anteriormente constatadas, con fin de contribuir, con una tesela más, al estudio de esta modalidad espectacular.

No puedo terminar este pórtico, sin expresar, como director del centro de investigación, mi agradecimiento a los patrocinadores del encuentro (la UNED, la Facultad de Filología y el departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura; la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación internacional del Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica y el Instituto del Teatro de Madrid), a los ponentes y asistentes al seminario, así como al equipo del SELITEN@T (Francisco Gutiérrez Carbajo, Raquel García-Pascual, Rocío Santiago Nogales y Carmen M.^a López López) porque sin su trabajo no hubiese sido posible llevar a cabo este encuentro científico.

El próximo seminario (el 32) sobre *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI* (n)os espera, en la sede de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en Madrid, del 28 al 30 de junio de 2023. Vale.

ASPECTOS GENERALES

UNA APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES ENTRE TEATRO Y CIENCIA EN LA ESCENA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI¹

AN APPROACH TO THE RELATIONS BETWEEN THEATER AND SCIENCE IN THE SPANISH SCENE OF THE 21ST CENTURY

Eduardo PÉREZ-RASILLA
Universidad Carlos III de Madrid
eduardop@hum.uc3m.es

Resumen: La intervención pretende explorar algunos aspectos de las relaciones entre ciencia y teatro en la escena española actual. Parece pertinente asomarse, en primer lugar, a algunas tentativas teóricas que proponen métodos o procedimientos de las disciplinas científicas como modelo para escribir o para analizar textos o espectáculos contemporáneos, y lo hacen tanto desde la perspectiva de la creación como desde la mirada de la teoría. En segundo lugar, atenderemos a la ciencia como tema, motivo o procedimiento de la de la creación dramática (o espectacular). Así, nos encontramos, por ejemplo, con el recurso a la figura de un científico (o de un colectivo), que sirve como referencia -o tal vez como excusa- para construir una reflexión que con frecuencia adquiere caracteres éticos o políticos. *La vida de Galileo*, de Brecht, ofrece en este aspecto un referente ineludible. La ciencia ficción constituye un capítulo anejo en estas relaciones entre ciencia y teatro, con su carácter inquietante, distópico, humorístico o paródico. Su presencia parece relevante en la dramaturgia española actual.

¹ Esta investigación se inscribe en el marco del Proyecto I+D+I: «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Palabras clave: Teatro y ciencia. Ciencia-ficción. Ciencia y ética. España. Siglo XXI. Caos. Catástrofe. Tiempo.

Abstract: The intervention aims to explore some aspects of the relationship between science and theater in the current Spanish scene. It seems pertinent to look, first, at some theoretical attempts that propose methods or procedures of scientific disciplines as a model for writing or analyzing contemporary texts or performances, and they do so both from the perspective of creation and from the perspective of theory. Secondly, we will attend to science as a theme, motive or procedure of dramatic (or spectacular) creation. Thus, we find, for example, the use of the figure of a scientist (or a group), which serves as a reference -or perhaps as an excuse- to build a reflection that often acquires ethical or political characteristics. The life of Galileo, by Brecht, offers an inescapable reference in this regard. Science fiction constitutes an annex chapter in these relations between science and theater, with its disturbing, dystopian, humorous or parodic character. His presence seems relevant in current Spanish dramaturgy.

Keywords: Theater and science. Science fiction. Science and ethics. Spain. XXI century. Chaos. Catastrophe. Time.

1. LA CIENCIA EN EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

Probablemente las relaciones entre teatro y ciencia se remontan a sus orígenes mismos. No obstante, estas relaciones parecen adquirir un notable impulso en el siglo XIX. El siglo XX intensifica las relaciones entre teatro ciencia y acentúa su dimensión ética y política. *La vida de Galileo*, de Brecht, constituye su paradigma. Su reflexión sobre la responsabilidad ética del científico tendrá también largas consecuencias en el teatro en lengua alemana (Buján, 1979) -*Los físicos*, de Dürrenmatt (1962); *El caso Oppenheimer*, de H. Kipphardt, que escenificó Strehler en 1964-, pero también en el conjunto del teatro europeo y particularmente en el teatro español. Así, puede escucharse alguna resonancia de la obra brechtiana en *M.S.V. o la sangre la ceniza*, de Sastre. Desde una perspectiva distinta, el experimento científico y la reflexión ética puede verse también un texto como *El tragaluz*, de Buero Vallejo (1967).

Estas relaciones entre teatro y ciencia experimentan un importante impulso en los umbrales del siglo XXI, que es el período que ahora nos

ocupa. En los años finales del siglo XX y en los primeros del XXI se publican en castellano algunas obras científicas muy relevantes, que ejercerán -directa o indirectamente- una notoria influencia sobre la escritura dramática y sobre la concepción del espectáculo, y que se convertirán en referentes para quienes abordan las relaciones entre teatro y ciencia. P. ej.: Thomas S. Kuhn: *La estructura de las revoluciones científicas* (1971 en México, [1962]); Shannon y Weaver: *Teoría matemática de la comunicación* (1981, [1949]); Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden* (1983 [1972-1982]) – el título constituye un homenaje a Einstein, autor de la frase, que se refiere a lo que representa el tiempo para los físicos; *El nacimiento del tiempo* (1991 [1988]); David Ruelle: *Azar y caos* (1993 [1991]); Edward Lorenz: *La esencia del caos* (1995 [1993]); Alexander Woodcock y Mote Davis: *Teoría de las catástrofes* (1994 [1980]); George Balandier: *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento* (1996 [1980]); N. Katharine Hayles: *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas* (1998, [1990]); Edgar Morin: *Introducción al pensamiento complejo* (2001, [1990]), etc.

Esta proliferación de obras da paso a las reflexiones teóricas acerca de las relaciones entre teatro y ciencia en la escena española, que irán creciendo en la primera década del siglo XXI. Ya en el año 2000, Ragué-Arias había dedicado unas líneas en su libro *Nuevas dramaturgias. Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares* al influjo que ejercen las nuevas corrientes de la ciencia en las generaciones más jóvenes (Ragué, 2000: 16). La autora menciona el nombre de Prigogine y las nociones de entropía y de las estructuras disipativas y concreta esa influencia en la utilización del “tiempo y del espacio de un modo no convencional” y de “un punto de vista múltiple” (Ragué, 2000: 17). Aporta además algunos títulos de obras dramáticas en los que son perceptibles (de muy diversa manera, habría que añadir) estas características. Más tarde tendremos ocasión de referirnos a alguno de ellos. En ese mismo año 2000, José Antonio Sánchez publicaba un artículo capital, titulado “Estética de la catástrofe”, en el analizaba la pérdida de la memoria y el “proceso de liquidación de la historia”, que, consecuentemente, conducían a la falta de proyección hacia el futuro (Sánchez, 2000. 27-28), y proponía, nuevamente desde una perspectiva estética, ética y política, la “catástrofe programada” (Sánchez, 2000: 33) cuyo modelo teórico situaba en la *Teoría de las catástrofes*, del matemático francés René Thom y el matemático británico Erik Christo-

pher Zeeman, en la Teoría del caos y en las estructuras disipativas de Ilya Prigogine y en el efecto mariposa de Edward Lorenz, en la geometría fractal de Mandelbrot y en la “crisis del oxígeno” y la necesidad de la simbiosis de la que habla la bióloga Lynn Margulis. Sin embargo, apostillaba, Sánchez: “Así, los científicos, con algún retraso respecto a los poetas, comenzaron a trabajar sobre la idea formulada por Beckett en los años cuarenta como uno de los objetivos de la creación artística, de encontrar un orden capaz de albergar el caos, o una historia capaz de asumir la catástrofe”. Y ponía como referente señero la obra homónima de Samuel Beckett. Pero advertía también que, si en los años sesenta y setenta la ciencia había mirado al arte, “en los ochenta y noventa encontramos sorprendentes discípulos de los matemáticos y los biólogos en el ámbito de la escena contemporánea” (Sánchez, 2000: 36). Algunas propuestas del coreógrafo Jean Fabre y el espectáculo titulado *El gran Game*, de la coreógrafa española María Ribot, La Ribot, eran aportadas como ejemplo de la “inclusión de lo caótico en lo formalmente estructurado” (Sánchez, 2000: 37). En 2004 se publica el libro de Óscar Cornago, *Pensar la teatralidad*, sobre la obra Romero Esteo, que incluye un capítulo titulado “Imágenes del caos”. En ese mismo año Monique Martinez publica el volumen titulado *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*, en el que se incluyen algunas reflexiones del dramaturgo que inciden justamente en “las contradicciones que mueven la vida, el caos de la naturaleza, pero también de la propia Historia” (Martínez, 2004: 269). Sanchis, casi desde los inicios de su carrera como dramaturgo hasta nuestros días, ha insistido, tanto en el ámbito de la creación como en el territorio de la investigación y el ensayo, en la conveniencia de que la escritura dramática pueda nutrirse de otras disciplinas, entre ellas la física, las matemáticas, la neurobiología, etc.

Es en 2006 cuando se publica el trabajo más exhaustivo sobre el particular, el volumen *Escenarios del caos*, de Anxo Abuín, un estudio sobre la influencia que, en la literatura, las artes escénicas y el cine ejercen cuestiones científicas como la teoría del caos, la teoría de las catástrofes, la entropía, las dinámicas no lineales, los fractales, o nociones del ámbito de la cibernética como el hipertexto o la ciberdelia. Se pone el acento en la condición “procesual”, del universo y de la obra artística, lo que implica el rechazo de una perspectiva determinista y lineal, en favor de la adopción de la impredecibilidad como factor central, vinculado también [...] a las nuevas tecnologías, que funcionará en muchos casos como un antídoto contra cualquier forma de narratividad” (Abuín, 2006: 31). El análisis de

Abuín se apoya en un sólido y pormenorizado sustento teórico. A partir de Prigogine, Abuín elige el “alejamiento de un mundo lineal para aceptar otro impredecible, lo cual nos lleva a una de las premisas de la concepción actual sobre la *performance*: la creatividad y singularidad de cada acto performativo, su naturaleza efímera y profundamente variable, donde un pequeño cambio en las condiciones iniciales puede acarrear la irrupción de itinerarios alternativos que darán lugar a resultados muy diferentes” (Abuín, 2004: 31). La influencia de las matemáticas y la física contemporáneas, y por, extensión de la informática y las nuevas tecnologías, se advierte en una evolución del espectáculo teatral (también de cierta literatura y cierto cine) hacia unas formas en las que lo definitivo, lo unitario, lo simple, lo perfectible, lo acabado, el orden y lo previsible dejan paso a lo precario, lo múltiple, lo complejo, lo impredecible, lo inacabado, lo azaroso, lo fragmentario, lo irregular, el desorden o la entropía. Como había explicado Balandier en su libro *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*, (1996 [19980]) y cuya cita recoge Abuín:

La ciencia actual ya no intenta llegar a una visión del mundo totalmente explicativa, la visión que se produce es parcial y provisoria. Se enfrenta con una realidad incierta, con fronteras imprecisas o móviles, estudia el ‘juego de los posibles’, explora lo complejo, lo imprevisible y lo inédito. Ya no tiene la obsesión de la armonía, le da un gran lugar a la entropía y al desorden (Abuín, 2006: 29).

En definitiva, los escenarios del caos de Abuín reflejan las consecuencias de unos paradigmas científicos que han puesto de relieve la incertidumbre y la complejidad. En palabras de Prigogine (*¿Tan solo una ilusión?*), recogidas también por Abuín, “los procesos reversibles y deterministas, que constituían la médula de la descriptiva clásica, actualmente se nos evidencian como idealizaciones desmesuradas, y podríamos decir que adolecen de artificiosidad” (Abuín, 2006: 31). Las realizaciones escénicas que se corresponden con esa impugnación de la idealizada y artificiosa representación clásica se aproximan a lo que Lehmann denomina teatro posdramático o, sencillamente, a los principios estéticos de la posmodernidad descritos por Jameson, Baudrillard y tantos otros. No es extraño que el libro de Abuín relacione los fractales de Mandelbrot, sus formas irregulares y accidentadas, la “monstruosidad geométrica” -lo teragónico (Abuín, 2006: 43)- con

lo monstruoso en la escena o con la estética de lo abyecto o que se refiera a la condición rizomática del lenguaje hipertextual (Abuín, 2006: 74-75). El análisis de la aplicación de estos paradigmas a espectáculos o creadores concretos es menos pormenorizado en el libro de Abuín que su fundamentación teórica. Es el suyo un libro que presta más interés a los asuntos teóricos que a los aspectos analíticos. Sin embargo, son relevantes las menciones de los trabajos de creadores tan diversos -nos referimos aquí solo a aquellos que pertenecen al ámbito hispánico- como Romero Esteo, Guillermo Gómez-Peña, Marcel.li Antúnez, Patrón Vázquez (la compañía de Rafael Spregelburd), Enrique Vargas, La Ribot, Elena Córdoba, Angélica Liddell, Roger Bernat, La Fura dels Baus, y, sobre todo, a Sanchis Sinisterra, Els Joglars, Rodrigo García, Carlos Marquerie, Antonio Fernández Lera, Antón Reixa y Óscar Gómez Mata (L'Alacrán) a quienes se dedica particular atención.

En 2009, Raúl Hernández Garrido, físico y dramaturgo, presenta una extensa comunicación en el coloquio de Teatro cuántico celebrado en la Universidad de Toulouse le Mirail (hoy Universidad de Toulouse Jean Jaurés), que titula “Incoherencia de la trama y contradicción del personaje. Notas relativístico cuánticas para una dramaturgia postclásica”. Su punto de partida es la física que se desarrolla fundamentalmente en Centroeuro-pa durante los primeros treinta años del siglo pasado. Los nombres de referencia son Einstein, Niels Bohr, Max Planck, Heisenberg, Schrödinger, De Broglie, Dirac o Pauli. Hernández Garrido entiende que:

esta revolución científica se debe a dos disciplinas fundamentales: la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica. La idea de naturaleza dual de la luz [...]; el principio de incertidumbre; la relatividad del tiempo, espacio y masa; la ilocalización y la probabilidad como nueva forma de definir el estado del objeto, son buenos puntos de partida para ampliar las búsquedas formales de las vanguardias del siglo XX. Con ello se pueden repensar conceptos que se suponen intocables como el de la unicidad del personaje y el de la coherencia de la trama, aparte de la reconsideración de los conceptos espacio y tiempo de la relación causa-efecto (Hernández Garrido: 2009: 6).

La explicación detallada de cada uno de estos puntos abre paso a la propuesta (o a la constatación analítica) de procedimientos compositivos en/para el texto dramático, tales como la renuncia a “un espacio único y definido” (Hernández Garrido, 2009: 21); “la serie, la variación, la per-

mutación, catálogo” como alternativas a la organización de los hechos en la trama tradicional (Hernández Garrido, 2009: 33); la consideración del personaje como “ente rizomático” (Hernández Garrido, 2009: 35) o la posibilidad de “establecer diferentes estructuraciones temporales para articular continuos diferentes al que nos ofrece una ordenación cronológica del tiempo” (Hernández Garrido, 2009: 38). Posiblemente las propuestas más atractivas del amplio artículo tengan que ver con el tratamiento del tiempo y el espacio. Hernández Garrido concluye que:

Las dos físicas postclásicas plantean un problema agudo con respecto a la existencia de un tiempo único estable y apriorístico. La relatividad plantea la imposibilidad de un tiempo único, mientras que la cuántica nos habla de una indeterminación con respecto al tiempo si intentamos definir el estado energético de la partícula” (46).

En consecuencia, el tiempo ya no funciona como “principio ordenador”. No hay un único tiempo, sino varios. El tiempo puede acelerarse o ralentizarse, “genera juegos especulares, circulares, fragmentarios, acrónicos” (46); “El tiempo se cosifica y exige como cualquier elemento más del relato ser justificado” (46).

La teoría de las supercuerdas, según la cual “las partículas serían cuerdas vibrantes no puntuales y con cierta extensión a lo largo de un universo con 10 dimensiones espaciales -7 de ellas replegadas- y 1 temporal”, permite soñar una “dramaturgia de la unificación”, “la existencia de multiversos comunicados a través de los agujeros negros; la posibilidad de que el agujero negro coincida con la creación de otro Universo; la representación de una multiplicidad de dimensiones plegadas invisibles” (41-42).

Dos años antes, en 2007, los días 5 y 6 de marzo tuvo lugar en la RESAD de Madrid un Encuentro de Jóvenes Dramaturgos. Yolanda Pallín, una de las escritoras que asistió a las jornadas, evoca en su prólogo a la obra dramática de Pablo Iglesias Simón, *El lado oeste del Golden Gate*, publicada en 2009, un debate que surgió en aquel encuentro. En el coloquio que se desarrolló a raíz de la ponencia de Sanchis Sinisterra, los participantes especularon sobre la posibilidad de aplicar a la escritura dramática algunos principios y teorías científicas como “el azar y la necesidad, la teoría del caos, la física cuántica, la autosimilitud, la incertidumbre, la ruptura de la física newtoniana...”, temas que, consigna Pallín: “Aparecen de forma natural en la mayoría de los seminarios de escritura teatral” (Pallín, 2009: 9). Más

allá de las objeciones que, según se apunta en las líneas siguientes, planteó Pablo Iglesias, el testimonio de la dramaturga y profesora confirma que en esta década inicial del S. XXI, se había naturalizado ya la conveniencia de mirar a la física y a las matemáticas contemporáneas para escribir teatro. Las reservas que expresó Iglesias querían prevenir respecto a una banalización que podría arrastrar esa voluntad de emular los modos de hacer de la ciencia en la práctica de la escritura dramática. Sin embargo, como la propia Pallín constata: “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” (Pallín, 2009: 12). Kurt Gödel formuló sus teoremas de la incompletud en 1931 y la mención de sus teoremas no es irrelevante para el propósito que nos ocupa, aunque la referencia haya de usarse en sentido analógico, o metafórico, como propone la autora. En palabras de Sánchez Ron:

Gödel demostró que [...] no es posible lograr un reduccionismo completo en los sistemas matemáticos clásicos, ya que existen sentencias de las que no podemos demostrar si son o no ciertas, y sistemas cuya consistencia es imposible verificar. Un sistema como la aritmética contiene sistemas cuya verdad no se puede probar desde dentro del sistema (Sánchez Ron, 2005: 568).

Si la escritora queda deslumbrada por el lenguaje científico, el historiador de la ciencia se ve seducido por el lenguaje literario al evocar la figura del matemático de Brno, quien “falleció, envuelto en las grises y amargas nieblas de la demencia al otro lado del Atlántico, en Princeton, cuyo Institute for Advanced Study le había acogido en 1939” (Sánchez Ron, 2005: 567), donde, por cierto, coincidió con Einstein, con quien mantuvo una estrecha amistad. Precisamente interesado por Einstein en la teoría de la relatividad general, Gödel concluyó que “el paso del tiempo y el cambio consecuente podían considerarse como irreales e ilusorios”. El científico pensó que “el tiempo no es una secuencia de sucesos en línea recta, sino algo que gira por el universo en línea curva” (Regis, 1992: 86). Así: “Haciendo un viaje de ida y vuelta en un cohete que describa una curva suficientemente amplia, sería posible, en estos mundos, penetrar en cualquier región del pasado, el presente y el futuro, y volver” (Regis, 1992: 86). No es difícil comprender cómo un pensamiento semejante puede resultar particularmente atractivo para cualquier creador de mundos

ficcionales. Por lo demás, sus teoremas interesaron particularmente a Beckett (García Ramos y Sanchis Sinisterra, 2021: 15)

Gödel no es el único nombre propio que aparece en el escrito de Pallín. Se mencionan también los de dos matemáticos de siglos anteriores: Möbius, quien a mediados del siglo XIX descubrió, al mismo tiempo que Listing, la banda (anillo o cinta) que lleva el nombre del primero y que se caracteriza por ser una superficie de una sola cara y un solo borde y no orientable, y el de Fibonacci (sobrenombre de Leonardo de Pisa), quien a comienzos del siglo XIII dio a conocer la famosa sucesión o serie infinita de números naturales que lleva su nombre: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610 ..., que ha influido no solo en las matemáticas, sino también en otros ámbitos, por ejemplo en la música de Bela Bartok o Messiaen. También en la danza contemporánea, por ejemplo, en el espectáculo *Uno*, de la compañía Delrevés, de Eduardo Torres y Saloa Fernández. Por razones muy distintas, claro está, cabría asociar las propuestas de los tres científicos mencionados con aspectos como la incertidumbre, la paradoja o el juego, y también con la flexibilidad y la versatilidad del espacio y del tiempo, elementos todos que resultan prometedores y fructíferos en el ámbito de la escritura teatral.

En 2010, la revista *ADE-Teatro* en su número 132 publicaba un extenso monográfico (alrededor de cien páginas) sobre el teatro y las ciencias. Constaba de varios artículos firmados por Juan Antonio Hormigón, Ignacio Caretti, Manuel Vieites, Ana Contreras, Ignacio García May, Eduardo Alonso, Javier Dámaso y Pablo Iglesias. Todos ellos presentaban aportaciones de interés, pero me detendré -brevemente- solo en aquellos que se relacionan de una manera más directa con la tarea que nos ocupa. El de Juan Antonio Hormigón: “El teatro y las ciencias. Una relación compleja”, establecía cinco parámetros para el estudio de las convergencias entre la escena y los quehaceres científicos:

Las ciencias en la literatura dramática (cómo el teatro ha mostrado las ciencias o a los científicos).

El teatro como vehículo de la ciencia (Teatro realizado a partir de textos científicos).

Las ciencias como fundadoras de las disciplinas y técnicas de la teatralidad.

Las ciencias en el análisis del teatro y la recepción.

Las ciencias en la práctica escénica (cómo las ciencias pueden incidir en la representación teatral) (Hormigón, 2010: 117-129).

Hormigón desarrollaba sobre todo los parámetros 3 y 4. El trabajo el actor y su percepción por el espectador y las posibilidades que para su estudio ofrecen las herramientas procedentes de la neurobiología y de la psicología, y el estudio del espectáculo y su recepción mediante los recursos que proporcionan el análisis matemático, la psicolingüística, la neurobiología, etc. Apuntaba también las posibilidades de la geometría euclidiana en lo que a la percepción del espacio se refiere.

El trabajo de Ignacio García May: “La pluma y el dinosaurio. Una meditación sobre ficción y ciencia” plantea una reflexión desde una doble perspectiva: la crítica a quienes pretenden proponer a la ciencia como un dogma irrefutable, que ocupa el lugar de la divinidad, y las limitaciones de la ciencia como materia teatral. A su juicio “la ciencia es, por naturaleza, antidramática” (García May, 2010: 158). Mediante un recorrido por un amplio corpus dramático de los siglos XIX, XX e inicios del XXI muestra cómo los textos que supuestamente versan sobre la ciencia se desplazan en realidad hacia motivos y temas colindantes, como la magia, la reflexión moral o el efecto o el truco dramático. El artículo de Eduardo Alonso: “La figura del científico en el teatro: Ciencia y conciencia” hace un repaso por las obras dramáticas del siglo XX que tienen como protagonistas a científicos y cuyo conflicto está relacionado con la responsabilidad ética del científico. Pero lo más novedoso del artículo hay que buscarlo en el pronóstico de que “La ingeniería genética será, posiblemente el campo donde se desenvuelva el conflicto entre ciencia y conciencia en los próximos años” (Alonso, 2010: 167). Y aduce como ejemplo un texto de una joven dramaturga gallega, Imma Antón, titulado *A ciencia dos anxos* (*La ciencia de los ángeles*), ganadora del premio Rafael Dieste en 2003. El artículo de Pablo Iglesias Simón, “Experiencias en torno al teatro cuántico desde *El lado Oeste del Golden Gate*” examina y sustenta teóricamente el proceso de escritura y escenificación de la obra a que hace referencia el título de su trabajo. Iglesias se propone “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” (Iglesias, 2010: 200). Möbius (y Listing), Heisenberg y Schrödinger y su famoso experimento de 1935 se convierten en los referentes de la exploración teatral del dramaturgo.

El panorama que dibujan estas incursiones en el ámbito de la matemática y de la física es, sin duda, apasionante y prometedor para la escritura dramática. Sin embargo, no puede olvidarse que el teatro, prác-

ticamente desde sus comienzos, había realizado incursiones en territorios que la ciencia del siglo XX ha descubierto. El recurso al sueño, a la evocación o al recuerdo permitía la superposición de planos temporales distintos, la convivencia entre los muertos y los vivos, la neutralización de la diferencia entre sueño y vigilia, etc. Los juegos y los trucos teatrales de la comedia facilitaban la fluida transición entre espacios y tiempos aparentemente lejanos, o, por el contrario, consideraban como lugares alejados en el espacio a las que no eran sino estancias contiguas. La apelación a la locura, a la pasión desbordada o al delirio en sus diversas formas hacían posibles percepciones insólitas o conductas imprevisibles. No obstante, los descubrimientos en el ámbito de la física, las matemáticas o la medicina han podido aportar nuevos soportes teóricos y nuevos motivos y contenidos y dispositivos de construcción a la escritura dramática y han suscitado o han reforzado las reflexiones éticas y políticas sobre las que este teatro se construye.

2. TRES INCURSIONES TEATRALES EN EL ÁMBITO DE LA CIENCIA A FINALES DEL SIGLO XX

En la década final del siglo XX tiene lugar el estreno de algunas obras muy relevantes en lo que a las relaciones teatro y ciencia se refiere. En 1990 Sanchis Sinisterra estrena *Perdida en los Apalaches* (*Juguete cuántico*), primero en la Sala Beckett de Barcelona y después en la Sala Olimpia, sede del CNTE, en 1991. El subtítulo ya sugiere un tratamiento irreverente y cómico. La conferencia de una prestigiosa científica en su modesta localidad natal, a la que retorna desde los Estados Unidos, donde realiza sus investigaciones, bajo el título de “Las paradojas espacio-tiempo”, se convierte en una sucesión de despropósitos y equívocos ocasionados tanto por las alteraciones espacio-temporales como por las pequeñas miserias y la conducta desquiciada de unos personajes desbordados por la situación en la que se encuentran. La obra, que no figura entre las más y ambiciosas de Sanchis Sinisterra, deja, sin embargo, constancia de su ingenio y de su irrenunciable voluntad de experimentación formal y puede leerse también como la crítica -burlesca- a un país en el que la modernidad parece haber irrumpido abruptamente sin darle tiempo a asimilarla. No obstante, cabe ver también este texto como una tentativa -humorística- de experimentar teatralmente con las posibilidades que esboza la física contemporánea sobre la condición subjetiva de la percepción del tiempo y de explorar el uso del lenguaje científico que funciona en la economía del drama en un

doble sentido: el denotativo, es decir, el sentido propio, preciso y riguroso de ese lenguaje técnico y específico, y el dramático, es decir, el valor que adquiere justamente como interferencia comunicativa entre el emisor y los receptores, como barrera y motivo de conflicto entre unos y otros. Es este uno de los temas recurrentes en la obra del dramaturgo: la dificultad o la imposibilidad de la comunicación, que se sitúa en el ámbito no de la incomunicación, como suele pensarse, sino en el dominio del exceso, de una verbosidad desmedida o inoportuna, inadecuada. Por lo demás, en *Perdida en los Apalaches* aparecen expresamente citados muchos de los científicos de los que se ha hablado en las líneas anteriores, tales como Einstein, Heisenberg, Planck, Schrödinger, Lorenz, y también otros como Aristóteles, Newton, Leibniz, Poincaré o Maxwell.

La segunda es *Los borrachos*, escrita por Antonio Álamo en 1993 y escenificada por Alfonso Zurro al frente del CAT en 1996, en Sevilla. La obra está compuesta por un breve prólogo y dos actos. El prólogo ofrece una visión dislocada y delirante del célebre experimento de Schrödinger. El segundo acto acontece el 13 de junio de 1945 en el *bungalow* del matrimonio Oppenheimer, situado en el complejo que se creó en Los Álamos, en el desierto de Nuevo México, para la preparación de la bomba atómica, según lo establecido en el proyecto Manhattan, y acoge una entrevista entre Kitty Oppenheimer con el general Groves (aquí Graves) responsable último del campamento. Robert Oppenheimer está ausente. El segundo acto, de mayor extensión, que constituye propiamente el cuerpo de la obra, transcurre en el hotel La Fonda, en Santa Fe, capital de Nuevo México, en la noche del 6 de agosto de 1945, poco tiempo después de que el *Enola Gay* hubiera arrojado la primera bomba atómica sobre Hiroshima. Los principales científicos responsables de la fabricación de la bomba, junto al general Groves (Graves) han terminado de cenar y continúan bebiendo -copiosamente- alcohol. Están celebrando el éxito de la operación. El dramaturgo imaginó esta cena a partir de una información que la consignaba en la autobiografía del físico Otto Frisch. Los personajes de la ficción se corresponden en buena medida con los personajes reales, aunque a veces se permita ligeras alteraciones en sus nombres²: los Oppenheimer, Edward Teller, Groves (aquí Graves), Kistiakowsky (aquí Kistiawsky), etc. Como ha quedado dicho, la reflexión ética sobre el contraste entre el extraordina-

² La edición de la obra no carece de erratas, por lo que cabe conjeturar que las alteraciones de los nombres pudiera no responder al criterio del dramaturgo, sino a errores de impresión.

rio esfuerzo científico que supuso el proceso -que reunió a “la mayor colección de cerebros” (Goodchild, 1989: 61; Álamo, 1994: 1996)- y el demoledor resultado de destrucción y de muerte había inspirado de manera directa o indirecta no pocas obras dramáticas, hasta el punto de convertir el tema en paradigma. Desde la revisión por Brecht de *La vida de Galileo* (Hans Mayer); *Los físicos*, de Dürrenmatt; *El caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt, o, desde una perspectiva y un enfoque estético diferente, *Uranio 235* en la temprana fecha de 1946, de Alfonso Sastre, por poner algunos ejemplos, el lanzamiento de la bomba sobre Hiroshima seguirá inspirando textos dramáticos en el teatro español del siglo XXI. La obra de Álamo ha extraído alguna información de los libros de Peter Goodchild, *Oppenheimer* (1989, [1980]), y de Ed Regis, *¿Quién ocupó el despacho de Einstein?* (1992 [1987]), además del mencionado libro de Frisch, desde los datos históricos más relevantes hasta algunos elementos anecdóticos, pero significativos y dotados de potencialidad dramática, como la afición de Oppenheimer a preparar los *dry martinis*, que consideraba su verdadera especialidad, por encima de sus conocimientos físicos. Sin embargo, la fuerza de la obra hay que buscarla, a mi parecer, en la condición “macabra” de la cena (el adjetivo es del dramaturgo), lo que, si por un lado provoca un lacerante contraste entre la brutalidad inexpresable del bombardeo y la intolerable alegría festiva de los responsables de la masacre, por otro, esta obscena orgía, en la que no faltan los gritos, las bufonadas, los llantos, las conversaciones soeces, las palabrotas, las arcadas o los vómitos, aporta una poderosa imagen de lo que supuso aquella acción destructora, que, según pensaba Canetti, había imposibilitado la metáfora, por cuanto el hombre había arrebatado su energía al sol. El dramaturgo ha seleccionado y elaborado con acierto algunos de los testimonios que aparecen recogidos en los libros a que hemos hecho referencia. Por ejemplo, Goodchild relata lo sucedido en la fiesta del 14 de agosto de 1945, celebrada pocos días después del lanzamiento de la segunda bomba atómica sobre la ciudad de Nagasaki. En ella, el especialista en explosivos, Kistianowski, muy borracho, ante la petición de sus compañeros de que se dispararan 21 cañonazos y ante la falta de cañón, tomó del almacén 21 cajas de explosivos -de 50 libras de compuesto de TNT cada una- y las hicieron estallar. (Goodchild, 1989: 149-150). Álamo convierte a Kistiakowsky (Kistiawski en su obra) en el personaje que, muy borracho también, se enfrenta al general Groves y “dinamita” su argumentación triunfalista y grandilocuente sobre el éxito de la operación y se atreve a poner el acento el número de muertos que ha

ocasionado la bomba, lo que ocasiona las réplicas y las burlas de sus compañeros, quienes no consiguen detener a Kistiakoswky (Kistiawsky) hasta que vencido por el efecto del alcohol, vomita estrepitosamente (Álamo, 1994: 76-79). Se cuenta también cómo Oppenheimer fue informado del “éxito” de la operación apenas unos minutos después del lanzamiento de la bomba y que reunió a su equipo en el auditorio de Los Álamos. Entonces: “Entró en aquella reunión como un boxeador profesional [...] Mientras cruzaba la sala hubo vítores y gritos y aplausos [...] y correspondió a ellos con el saludo de los boxeadores... uniendo las manos por encima de su cabeza” (Goodchild, 1989: 148). Álamo traslada este saludo a la fiesta. Todos están muy borrachos, sobre todo el propio Oppenheimer, quien, tras su saludo triunfal a sus compañeros, se desploma como consecuencia del alcohol ingerido (Álamo, 1994: 59). La figura de Oppenheimer, por su complejidad y por sus contradicciones intelectuales, políticas y morales, e incluso por una cierta proclividad a la expresión poética y también a la procacidad o a la desmesura verbal, ofrece atractiva materia para su tratamiento dramático. Por ejemplo, tras el éxito de la prueba realizada en Alamogordo, en el Valle de la Muerte, el 16 de julio de 1945, que suscitó el entusiasmo ruidoso de todo el equipo, Oppenheimer recordó gravemente el verso del poema sánscrito *Bhagavad-Gita*: “Debo convertirme en la muerte, el despedazador de mundos” (Goodchild, 1989: 144). Más adelante, cuando se encontró con el presidente Truman, después de la guerra, le confesó: “Señor presidente, me siento como si tuviera las manos manchadas de sangre” (Regis, 1992: 179), frase que en *Los borrachos* pronuncia -en plural- Kistiawsky: “Tenemos las manos manchadas de sangre” (Álamo, 1994: 89). Sin embargo, se deja en boca de Oppenheimer la sentencia mucho más incisiva y mucho menos poética que pronunció tras el episodio de Alamogordo: “Ahora todos somos unos hijos de puta” (Goodchild, 1989: 144), que el dramaturgo recupera para la cena de La Fonda (Álamo, 1994: 83). El desenlace esboza una dimensión metateatral, una toma de conciencia por parte de algunos de los científicos -Oppenheimer y Teller- de su condición de actores en una macabra farsa.

Habría que recordar además en este contexto que en 1998 se estrenó en Londres, *Copenhagen*, de Michael Frayn, cuya versión en castellano se estrenó el C.C. de la Villa de Madrid, en 2003, en la que el dramaturgo imagina cómo pudo transcurrir la conversación que mantuvieron en la ciudad danesa Niels Bohr y Werner Heisenberg. Se ha repuesto de nuevo en 2019 bajo la dirección de Claudio Tolcachir.

La tercera obra es *El temps de Planck* (*El tiempo de Planck*), de Sergi Belbel, estrenada en el año 2000. Se trata de una ópera, escrita en verso libre, sin signos de puntuación, y con música de Óscar Roig. Fue traducida al castellano ese mismo año (Belbel, 2000). La trama establece un curioso diálogo entre los hallazgos científicos de Max Plank y *El rey Lear*, de Shakespeare. La muerte de Marcos Planck, un modesto comerciante, rodeado de su esposa, Sara, de sus hijas, que aquí son cuatro, y de Max, su vecino, un joven físico prometedor, que ha transmitido su pasión y parte de sus conocimientos a María, la hija menor, a quien su familia considera una adolescente problemática. Belbel sitúa la acción en el momento mismo de la muerte de Planck y utiliza como motivo y como forma de composición la fórmula 10 elevado a menos 43 segundos. Así, la obra se compone de 44 escenas o secuencias. El primer 0 funciona a la manera de prólogo y la coma abre el cuerpo de la obra, que consta de 42 secuencias encabezadas por el 0 y el número de orden que le corresponde (del 1 al 42) y una última encabezada por el solitario 1 que figura al final de la serie de 42 ceros. Esta estructura le permite al dramaturgo el juego con la incertidumbre el salto a momentos temporales y a posibilidades distintas, la combinación del sueño y la vigila, etc., en una sucesión ágil y delirante a la vez, entreverado por la visualización de los deseos, de los miedos y de los odios de los personajes, y mediante un depurado trabajo lingüístico y rítmico, donde el lenguaje cotidiano convive con el estricto lenguaje científico, que funciona de una manera semejante a la que nos referíamos al hablar de *Perdida en los Apalaches*, de Sanchis Sinisterra, pero este uso del lenguaje busca además explorar sus posibilidades fónicas y musicales y experimentar con la dilatación o la contracción del tiempo. La fórmula de 10 elevado a menos 43, con su cero coma y sus 42 ceros posteriores y su uno final, se pronuncia de manera completa en varias ocasiones a lo largo de la obra, como se repiten los parlamentos con prolijas explicaciones o disquisiciones científicas en boca de Max o en boca de María. Así, en la escena Cero (1):

MAX:

Una enorme concentración de masa desmaterializada
inimaginable pero cierta
Masa sin materia señor Planck
todo lo que es deja de existir

al llegar a un agujero negro
 La materia sea cuerpo o gas o polvo o luz
 en su interior
 todas las partículas
 todo es comprimido y expulsado hacia la inexistencia
 el tiempo el espacio
 el espacio-tiempo
 todo desaparece
 en el agujero
 toda materia atrapada en su horizonte es absorbida
 hacia el centro del agujero
 La singularidad
 Así se llama el centro del agujero
 donde todo es comprimido y expulsado hacia la inexistencia
 Ahora bien señor Planck
 sepa que solo es la materia
 la que colapsa y desaparece
 Solo la materia
 No la masa
 La atracción gravitatoria continúa existiendo
 la atracción de una masa incorpórea [...] (Belbel, 2000: 12-13).

O en la escena Cero (6):

MARÍA
 y ese hombre
 que llevaba su nombre y nuestro apellido
 fue el principal investigador de la parte de la física
 que más quebraderos de cabeza provocó al genio de los genios
 el gran Albert Einstein
 el cual
 con sus teorías de la relatividad
 y la famosa fórmula
 $E=mc^2$
 que significa energía igual a masa por velocidad de la luz al cuadrado
 tuvo que exprimirse los sesos
 para encontrar una solución que explicara en una sola teoría unificada
 las leyes del espacio y el tiempo

que él había redefinido
 al deducir que la gravitación no solo es una atracción entre los cuerpos
 sino el efecto de la curvatura del espacio-tiempo provocada por la materia y la energía
 sin contradecir las extrañas leyes que imperan
 en el mundo subatómico
 en el que las partículas no se ven afectadas por la gravedad
 sino por otras fuerzas
 nuclear débil nuclear fuerte y electromagnética [...] (Belbel, 2000: 25).

3. TEATRO Y CIENCIA EN EL TEATRO DEL SIGLO XXI

En el siglo XXI la creación teatral ha seguido mirando a la ciencia. El corpus de obras y espectáculos en los que podría advertirse de manera directa o indirecta la huella de los hallazgos o las disquisiciones en las diversas disciplinas científicas es ingente. Por una parte, habría que considerar, desde las obras teóricas a las que nos hemos referido, aquellas estructuras, formas de composición y lenguajes que responden a los paradigmas científicos dominantes, que, a lo largo del siglo XX, se asocian de manera preferente a la física y las matemáticas, aunque, como sugería el artículo de Eduardo Alonso, habría que prestar especial atención a la ingeniería genética y, como apuntaba Hormigón, a la neurología. Y tal vez a otras disciplinas cuya relación con el teatro aún no ha sido suficientemente estudiada. El estudio habría de realizarse tanto sobre modelos escénicos de carácter no convencional -llámese postdramático, performativo, postmoderno, etc.-, como sobre formas de escritura dramática vinculadas con la tradición clásica, pero subvertidas precisamente desde algunas de las nociones que han quedado anotadas en las páginas anteriores. Parece particularmente relevante la relación con la danza contemporánea (y las manifestaciones que surgen a partir de la danza contemporánea, como ciertos tipos de *performance*, instalaciones, etc.). Se ha mencionado la importancia que adquieren los trabajos de La Ribot. Podrían sumarse también las investigaciones de Elena Córdoba: *Anatomía poética*, *Ficciones botánicas*, etc. O la compañía Delrevés, de la que se hablado más arriba. Y tantas otras.

Nos ocuparemos ahora preferentemente de aquellas obras que practican una escritura dramática que mantiene la fábula, aunque cuestione, altere o subverta -en mayor o menor medida- los principios que tradicionalmente sustentan su construcción e introduzca algunas variantes sobre los elementos clásicos de su composición: trama, personajes, diálogos,

espacio o tiempo, precisamente como consecuencia del influjo que sobre esta escritura ejercen las disciplinas científicas sobre las que versa o que explora. Y en cuanto a los motivos temáticos, nos interesan principalmente aquellas obras que abundan en la reflexión acerca de las implicaciones y contradicciones de carácter ético y político que lleva consigo la aplicación de los hallazgos científicos, como sucedía con el texto de Álamó. A este propósito pueden recordarse las palabras de Edgar Morin:

El formidable desarrollo de las ciencias físicas y biológicas en los siglos XX y XXI plantean problemas éticos y políticos cada vez más graves. En efecto, a partir del siglo XVII, las ciencias solo han podido desarrollar su autonomía eliminando todo juicio de valor, es decir, todo juicio ético o político. Su papel en la historia de las sociedades ha ido ampliándose exponencialmente. Los progresos de la física nuclear han permitido la creación, el empleo y luego la multiplicación de las armas nucleares. Los de la física cuántica han transformado el desarrollo gigantesco de la informática. Los de la genética y más ampliamente los de las ciencias biológicas, incitan a las manipulaciones del embrión y del ser humano. Ahora bien, las ciencias no conocen ninguna salvaguarda ética interna. La ética solo puede venir de morales externas, laicas o religiosas (Morin, 2022: 87-88).

Cabe situar en un espacio contiguo al teatro que reflexiona sobre las responsabilidades éticas de la ciencia a aquellas obras que estudian cómo el lenguaje científico o la autoridad y el prestigio de la ciencia se esgrimen como instrumento de poder o se utilizan como barrera de exclusión o de elemento disuasorio en la relación social o, en definitiva, en la configuración del espacio político, como sucedía en *Perdida en los Apalaches*. En menor medida, prestaremos también atención a otras posibilidades de la relación entre teatro y ciencia, por ejemplo, aquellas obras que de manera explícita o implícita, ponen en práctica, como paradigma dramático, algunas de las investigaciones a las que hemos hecho referencia, bien porque el tema o el motivo de la obra sea específicamente científico, como ocurría con la obra de Belbel, o bien porque se recurre a lo científico como instrumento de construcción dramática, como sucedía con el texto de Pablo Iglesias. O a las que se aproximan a la ciencia ficción y a la distopía (frecuentemente explorada por la dramaturgia más joven y que constituiría un tema de investigación por sí solo) o a la parodia o la dislocación humorística (también podría aducirse como ejemplo el texto de Sanchis), el juego o el ejercicio

de experimentación. Y puede pensarse además en aquellas que tratan de asuntos relacionados con las disciplinas científicas o con los científicos que han destacado en su ejercicio. Naturalmente no se trata de categorías impermeables, sino que, con frecuencia, se solapan o se contaminan.

4. LA RESPONSABILIDAD ÉTICA DEL CIENTÍFICO

Veamos algunos ejemplos. La responsabilidad del científico, como hemos señalado repetidas veces, parece adquirir su máximo exponente en relación con el lanzamiento de la bomba atómica. No es extraño que así sea. En la escena española de los últimos veinte años podemos mencionar al menos dos textos sobre el particular. El primero es el de Alfonso Vallejo, *Hiroshima-Sevilla 6A*, publicado en 2003. La obra de Vallejo es una amalgama de géneros y estilos, un pastiche en el que tienen cabida el folletín, la farsa, el vodevil, la pornografía, el sainete costumbrista, la parodia del cine de acción y de espionaje, la comedia policiaca o la comedia musical, con una relevante presencia del flamenco. Todo ello tratado desde la mirada despiadada que caracteriza al dramaturgo y que proporciona un aire deliberadamente grotesco a aquello que muestra. El protagonista es Tony Oppenheimer, un físico nuclear descendiente de Julius Robert Oppenheimer, a quien han invitado a dar una conferencia en Sevilla un 6 de agosto, en recuerdo o conmemoración del lanzamiento de la bomba sobre Hiroshima. El personaje es imaginario, aunque J. R. O. tuvo un hijo llamado Tony, pero este se suicidó en 1977. Completan el elenco dos estrafalarios personajes: Vargas, anfitrión de Tony y mafioso de aires castizos y chulescos, y Cisneros, un policía corrupto, amigo de Vargas. Los personajes femeninos son Tania, una física nuclear rusa que ha abandonado su país y se dedica a la prostitución, y Tora, la hija de una bailaora flamenca nacida en Hiroshima. Pero esta abigarrada colección de formas y de personajes extravagantes está atravesada por una nueva tentativa de reflexionar sobre lo que Vallejo denomina el “holocausto nuclear” (Vallejo, 2003: 13). Si Álamó recurría a la degradación de los “padres de la bomba atómica”, donde es evidente la huella de *Los borrachos* o *El triunfo de Baco*, de Velázquez, en su tratamiento burlesco o degradado de la mitología, Vallejo parece ir aún más lejos al proponer una revisión del tema desde una perspectiva estética desaforada desde unos personajes desquiciados y enloquecidos, como si, para hablar de un tema tan grave, solo cupiera ya el recurso al más delirante grotesco. Sin embargo, en momento de la desquiciada farsa emerge un discurso completamente distinto: la conferencia

que pronuncia Tony Oppenheimer y en la que tras relatar -ajustándose de manera precisa a la información histórica- la prueba de la bomba atómica en el Valle de la Muerte y el lanzamiento de las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki los días 6 y 9 de agosto respectivamente, plantea una reflexión sobre la deriva destructora en la que ha incurrido el ser humano cuando ha dado ese uso a la energía nuclear (Vallejo, 2003: 59-64). La conferencia es contrapunteada por las patochadas impertinentes de Vargas, a las que Tony hace caso omiso, pero el discurso se ve abruptamente interrumpido cuando alguien dispara sobre el conferenciante.

Un segundo texto, muy diferente, es el de Lola Blasco, *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, publicado en 2009, precedido de un prólogo y acompañado por unas notas primorosamente redactadas por Carlos Alba Peinado. La obra retoma la historia de Claude Eatherly, quien pilotaba uno de los aviones que sobrevolaron Hiroshima antes de que lo hiciera el Enola Gay para comprobar las condiciones meteorológicas. Más tarde Eatherly, abrumado por el sentido de culpabilidad, cometió diversos delitos, lo que condujo a su internamiento en un Hospital de Veteranos de guerra con el diagnóstico de esquizofrenia. El piloto comienza desde allí una correspondencia con el filósofo alemán Günther Anders (Anders, 2003), cofundador del movimiento antinuclear. Los personajes de la obra son Günther Anders, Claude Eatherly/Piloto/copiloto/Pasajero y un coro de voces. Los dos últimos enunciados apuntan hacia la disolución del personaje o a su condición rizomática, de la que hablaba Hernández Garrido. La obra se compone de un prólogo, en el que Anders lee y comenta -significativamente- *La vida de Galileo*, de Brecht, y un acto único, en el que “El tiempo no fluye de forma lineal, es un tiempo arrugado, todo sucede a la vez. Estamos en Hiroshima en 1945, en un vuelo a Texas en los 60, en un hospital en el 78. Estamos, posiblemente, en una estafeta de Correos. Estamos en 2009, mirando.” (Blasco, 2009: 33). La noción de “tiempo arrugado” procede de Enzo Cormman (2007: 42 y 155), quien, a su vez, mira a la noción de rizoma desarrollada por Deleuze y Guattari (1977: *passim*). Pero ciertamente, esta superposición temporal utilizada en el texto de Blasco no es muy distinta de la que se desprende de las concepciones que sobre el tiempo habían propuesto científicos como Gödel o Prigogine, o al menos del uso que de ellas puede hacerse en la escena. *Pieza paisaje* es un texto bello e incisivo, de composición deliberadamente fragmentaria, escrito en prosa y verso libre, a caballo entre el teatro documental y el oratorio, en el que los temas que desarrolla son la responsabilidad -del

científico, del intelectual, del ciudadano- y la reflexión sobre el lugar de la escritura (singularmente de la estructura dramática) en el discernimiento de esa responsabilidad. La huella del pensamiento de Anders es notable (Anders, 2003 y 2011: *passim*; Vicente Hernando, 2011: *passim*).

Este uso de los más audaces y deslumbrantes avances científicos para la destrucción del ser humano constituye una paradoja en términos morales, pero también estrictamente científicos, puesto que suponemos -de nuevo con el Galileo brechtiano- que los descubrimientos científicos han sido pensados para ayudar a la humanidad. La bomba atómica es, por antonomasia, el ejemplo de estos usos pervertidos. Sin embargo, cabría considerar también cómo el conocimiento científico es utilizado como elemento de exclusión, como barrera o como signo de poder, a partir de su lenguaje específico, de la dificultad para su comprensión por los no especialistas -Bourdieu ha hablado de una “autoridad delegada en un campo de competencia” que se ejerce mediante el discurso (Bourdieu, 1985: 87) o por las posibilidades de manipulación y dominio que desde el conocimiento de técnicas y disciplinas puede ejercerse sobre otros. El teatro parece un ámbito singularmente propicio para el estudio de estas relaciones de poder, por cuanto se ocupa justamente del conflicto de los personajes a través del lenguaje, la acción o el gesto. Entre los ejemplos que podríamos aducir se encontrarían obras como *Sangre lunar*, *Flechas del ángel del olvido* o *La máquina de abrazar*, de Sanchis Sinisterra, o *Furiosa Escandinavia* de Antonio Rojano e *Hydra*, de Blanca Doménech. En todas ellas nos encontramos con ejemplos relacionados con el ejercicio de la medicina, que se erige como autoridad social y moral con capacidad de decisión en la vida de las gentes.

Sangre lunar fue escrita en 2001 y estrenada en 2006 en el Centro Dramático Nacional. Se publicó en 2003 y de nuevo en 2008. El caso de una mujer que ha quedado embarazada, a pesar de que está en coma desde hace ya diez años, suscita la desazón en su familia y la curiosidad en la prensa, que quiere indagar sobre el suceso. La construcción evita deliberadamente la ordenación causal y recurre, por el contrario, a la incertidumbre y a una composición fragmentaria, en la que se solapan los planos temporales y espaciales y la elipsis deja voluntariamente amplias zonas de penumbra, como es habitual en la escritura dramática de Sanchis Sinisterra (Pérez-Rasilla, 2003: 52), o escinde pasajes que la narración tradicional preferiría a ofrecer sin separación ni cortes. Así ocurre con la rueda de prensa con la que se inicia la obra -un comienzo *in medias res*- en la que el doctor Soto -director clínico de

la institución- tiende a la evasiva, a la puntualización o a la negación frente a los periodistas. La obra empieza precisamente con un “no” a una pregunta que no llegamos a escuchar los espectadores (Sanchis Sinisterra, 2003: 69). El dramaturgo suspende de manera abrupta esta rueda de prensa, precisamente cuando arreciaba la insistencia de la prensa ante una de las cuestiones oscuras que presentaba el caso, pero, unas secuencias más tarde, asistimos a su continuación mediante el relato un tanto desvergonzado que hace el propio doctor Soto en *off* a un destinatario del que no tenemos noticia:

¿El cuadro clínico? ¿Un cuadro clínico detallado, quieren sus lectores? ¿Los lectores de *Sensaciones*? Muy bien, señorita, le dije... tome nota: en primer lugar, hay que precisar la terminología y sustituir la denominación de ‘coma’ por ‘estado vegetativo crónico’, ¿comprende? Estado vegetativo crónico... que suele ser causado por graves lesiones anóxicas o postraumáticas, le dije... Y muy a menudo se produce por una combinación de ambos factores (*ríe*) La tipa empezó a ponerse de todos los colores, y yo seguí: la base patológica del estado vegetativo crónico radica en el deterioro grave de la corteza de los hemisferios cerebrales, de la sustancia blanca subcortical y de los tálamos, preservándose, al menos parcialmente, el hipotálamo y el tronco cerebral, que hace posible el mantenimiento de la homeostasis interna, ¿me sigue? (Sanchis Sinisterra, 2003: 80-81).

Este ejercicio de poder por parte del doctor Soto se extiende otros ámbitos. Valiéndose de su autoridad y de su posición, obtiene los favores sexuales de la doctora Inés Caruana, quien, a su vez y en pago de su disposición, no tiene escrúpulos en utilizar el caso para su provecho profesional. La dolorosa historia de Lucía, la mujer violada, se convierte en una ponencia para un congreso internacional y en unas páginas destinadas a ser publicadas en una prestigiosa revista científica, es decir, en un lenguaje que responde a las más rigurosas exigencias académicas, aunque, de hecho, oculte el verdadero drama de Lucía.

DR. SOTO: [...] Presentas el caso en Oslo..., si el resultado es positivo, claro...

INÉS: Aunque sea negativo. Tú mismo lo has dicho: no hay constancia de una concepción en coma... con un “score” de cuatro en la escala de

Glasgow, lesión supratentorial, arreflexia, rigidez de descorticación... (Sanchis Sinisterra, 2003: 113).

En *Flechas del ángel del olvido*, estrenada en 2004 en el Festival Temporada Alta de Girona y mostrada poco después en la sala Beckett, cuyo texto se publicó primero en 2004 y de nuevo en 2008, Sanchis utiliza inicialmente el procedimiento contrario. La autoridad, ejercida aquí por una enfermera, cara visible de una extraña institución que acoge a jóvenes extraviados y amnésicos, se ejerce mediante el uso de un lenguaje extremadamente lacónico o incluso el recurso al silencio. Su expresión resulta a un tiempo transparente y opaca, pero igualmente infranqueable para quienes dependen de su gestión. La ciencia se muestra como autoridad impenetrable y excluyente.

ENFERMERA: Es la hora.

SELMA: ¿Qué?

ENFERMERA: Se acabó su turno.

SELMA: ¿Mi turno? ¿Qué quiere decir?

ENFERMERA: Hay otros... candidatos.

OSCURO (Sanchis Sinisterra, 2004: 16).

ENFERMERA: Ha terminado.

EFRÉN: ¿Cómo que he terminado? Si aún no.

ENFERMERA: Lo siento.

EFRÉN: Pero si ya estaba a punto de...

ENFERMERA: Salga y espere fuera.

OSCURO (Sanchis Sinisterra, 2004: 19-20).

Esta enfermera, que decide de manera inapelable, el tiempo que han de durar las entrevistas sin dar mayores explicaciones, es quien cierra la obra con un largo parlamento a un destinatario indefinido que no tiene posibilidad de tomar la palabra. El discurso es prolijo, aparentemente preciso y construido con el objetivo de aclarar cualquier pormenor al respecto:

ENFERMERA (*TRAS UN SILENCIO*): El nueve de febrero del pasado año fue ingresada en este Centro una joven de edad calculable entre veintitrés y veinticinco años, que presentaba todos los síntomas de una amnesia retroactiva profunda... aunque las exploraciones cerebrales, los

electroencefalogramas, la prueba de amital sódico y los reconocimientos psiquiátricos, incluida la hipnosis, no permiten detectar daño neuronal alguno ni evidencias de amnesia histérica (Sanchis Sinisterra, 2004: 61).

No obstante, su actuación que, en palabras de Bourdieu, responde al “habla oficial del portavoz autorizado que se expresa en situaciones solemnes con una autoridad que tiene los mismos límites que la delegación de la institución” (Bourdieu, 1985: 87), se convierte en un nuevo muro que impide cualquier posibilidad de comprender lo sucedido. La ciencia se erige como frontera de exclusión, como linde infranqueable.

La máquina de abrazar vuelve al territorio de la medicina para tratar sobre las relaciones de poder y para estudiar la paradoja de cómo la ciencia, en vez de servir como vínculo de unión entre los seres humanos y de utilizarse para mejorar las condiciones de vida individuales y colectivas, se emplea como forma de división y rechazo. En *La máquina de abrazar*, estrenada y publicada en 2009, esta utilización autoritaria y excluyente de la ciencia se multiplica y se hace más compleja, aunque el desenlace rompe la cadena de exclusiones y abre la posibilidad de la esperanza cuando los dos personajes que han permanecido en escena se abrazan y ríen despreocupadamente. Sin embargo, hasta llegar a este desenlace, el espectador advierte un mecanismo que tiende a desplazar, a sacar de su lugar a los otros. En primer término, la ponencia de la doctora Miriam Salinas, especialista en trastornos relacionados con el autismo, no será escuchada por sus colegas, sino que la Organización la ha destinado mediante un extraño comunicado, a una audiencia que califica como “indescriptible y heteróclita” (Sanchis Sinisterra, 2009: 35). Y más tarde, esa conferencia será interrumpida por una voz en *off*, perteneciente a la dirección del congreso, que ordena desalojar la sala y da por concluida la conferencia de la doctora Salinas “que ha sobrepasado con creces los cuarenta y cinco minutos que tenía asignados” (Sanchis Sinisterra, 2009: 59). Pero a esta bipolaridad en el ejercicio del poder mediante la autoridad que confiere la ciencia se suman otras relaciones, como la que mantiene la doctora Salinas con su paciente, Iris de Silva, que participa también en la conferencia, como ejemplo de paciente (¿curada?) y como especialista en una curiosa deriva de la Botánica. La aparente armonía en las relaciones de las dos mujeres se ve constantemente desmentida por la discordancia; la incomprensión; las reiteraciones en las sugerencias, indicaciones y respuestas, o, tal vez de manera más drástica, mediante la interferencia, la interrupción, la ecolalia o el uso de un idioma privado en-

tre ambas. Y se atisban otros factores de tensión a través de los personajes latentes o “presentes-ausentes”, como el doctor Kremer, a quien se apela con frecuencia y de quien nunca sabemos si está o no en la sala, pero quien debe ejercer algún tipo de autoridad científica y moral, o el doctor Arce, ya fallecido y cuyo recuerdo se asocia a una oscura noción de culpa que la doctora Salinas pretende conjurar. Su condición de maestro de la doctora Salinas y su participación en el proceso de curación de Iris, su múltiple especialización profesional: es médico, lingüista y semiótico, o su particular relación con el lenguaje de los gestos (Sanchis Sinisterra, 2009: 45) no solo lo convierten en un personaje enigmático y dramáticamente atractivo, sino que refuerzan esa sensación de opacidad que transmite esta sesión científica supuestamente organizada para lo contrario: es decir, para compartir un conocimiento y hacerlo común.

Furiosa Escandinavia es una obra de Antonio Rojano, escrita en 2014. En 2016 obtuvo el premio Lope de Vega, y se estrenó en el Teatro Español de Madrid en 2017, año en el que se publicó también el texto. Inspirada muy libremente en la magna obra de Proust, *En busca del tiempo perdido* y titulada “Ensoñación para cuatro intérpretes, una sombra y un gato”, explora la obsesión por el recuerdo y por el olvido en una obra, que, según se dice en la acotación inicial y citando a uno de sus personajes, Erika M.: “el universo mostrado no se parece a un libro, sino a un mapa, por lo que solo existe para imaginarlo en el espacio y el tiempo”, noción que cabe asociar con la idea de rizoma de Deleuze y Guattari. La linealidad de la ordenación cronológica queda sustituida por un despliegue de escenas -capítulos es la denominación empleada por el dramaturgo- en las que se combina el sueño con la vigilia o la fantasía con la realidad, se producen saltos o solapamientos temporales, se ofrecen versiones diversas de un mismo acontecimiento, se reiteran o se sustraen informaciones o se descompone la estructura de un diálogo, de modo que las intervenciones quedan al margen de su réplica correspondiente. La incertidumbre, acaso simbolizada por un extraño gato políglota que acompaña al personaje Balzacman en la etapa final de su viaje a Noruega, atraviesa una obra compuesta con materiales literarios muy distintos: la novela francesa (Proust, Balzac. el proyecto de doctorado de Balzacman sobre la materia...), la ciencia, la ciencia ficción, el libro de viajes, la meta-literatura, pero también la comedia urbana, con la cena de parejas y sus corolarios habituales: enfrentamiento entre amigas, disputas y desamores, cruces amorosos, etc. Esta amalgama de tejidos de-

liberadamente heteróclitos adquiere valor dramático por el conflicto de Erika M., quien se encuentra desolada por el abandono de su pareja tras aquella convulsa cena. Erika M. quiere recurrir a una píldora que elimina los recuerdos con el fin de retomar su vida normal y acude a Lucas, médico y pareja de Sonia, amigos con quienes compartió aquella velada. Lucas pretende disuadir a Erika M., y sustituir los efectos la píldora del olvido por una “ayuda amistosa” que no es sino una poco disimulada vía para mantener una relación sexual con ella.

LUCAS: Erika, me voy a poner serio. La benzoriptocaína no es un juguete. No es como eliminar un archivo de tu ordenador y ya está. Los recuerdos son una ciencia extraña, la única riqueza que tenemos. (*Pausa*). Este fármaco se ha hecho para casos excepcionales. Para personas con verdaderos problemas, problemas reales. Gente que está sufriendo las consecuencias de un trauma infantil, qué sé yo... Hechos profundamente dolorosos que van a condicionar tu vida futura. Una tragedia familiar, una violación, violencia de género. El desamor no es tan trágico. No es una enfermedad que se cura con pastillas, te lo aseguro. [...] Mi labor es advertirte, antes de que cometas una estupidez. ¿Quieres hacerlo? Adelante, pero soy médico y tienes que escuchar los riesgos. Aquí no hay matemáticas. Un estudio americano plantea que esa medicina aumenta los riesgos de sufrir Alzheimer precoz. ¿Quieres correr ese riesgo? Perfecto, pero, quiero decir, madúralo por un segundo. Piénsalo en casa, ¿vale? ¿De verdad merece la pena hipotecar tu futuro por un gilipollas? (Rojano, 2017a: 50).

En este caso, a diferencia de lo que ocurría en los citados textos de Sanchis Sinisterra, no son tanto los tecnicismos del lenguaje médico los que establecen una barrera o se emplean como instrumentos de dominio -aunque también se usan-, sino que se recurre a una perversa combinación de la autoridad que emana de la profesión médica y una amistad utilizada descaradamente en beneficio propio. La propia Erika advierte esas disonancias del lenguaje y reacciona de manera airada:

ERIKA M.: ¿Desde cuándo hablas así? No me jodas, Lucas. [...] Tú te quieres tirar a la mejor amiga de tu novia embarazada, así que no creo que tomarme una pastilla vaya a ser mucho peor, ¿no?, ¿no?, ¿no? No es lo

que quiero. No, joder. Pero no puedo, ¿no te das cuenta? La carretera se termina aquí, y yo, yo... no encuentro una puta salida (Rojano, 2017a: 52).

El discurso autoritario de la ciencia médica se presenta neutralizado -al menos parcialmente- por el poder del dinero, aunque desde una perspectiva menos materialista cabría añadir el poder del amor. Esto sucede en el texto de Blanca Doménech, una de las dramaturgas en las que la presencia de lo científico es más acentuada (Pérez-Rasilla, 2018a y 2010), titulado *Hydra*, en el que la ciencia se asoma a los territorios de la ciencia ficción y en el que la ciencia -la neurociencia, en este caso-, su lenguaje específico y sus posibilidades de intervención sobre el ser humano e incluso sobre las relaciones íntimas se esgrimen como instrumento de poder, aunque, como sucedía con algunas de las obras de Sanchis Sinisterra -cuya huella cabría percibir en esta obra-, estas relaciones se vuelven complejas y a la bipolaridad le sustituye una polaridad múltiple. Inessa H. Kuznestoy permanece en coma tras un accidente. Su marido, el inversor multimillonario Leon M. Bradley, está dispuesto a financiar los proyectos científicos que sean necesarios para recuperar a Inessa. Amanda Preston, la neurocientífica responsable del caso, ejerce la tradicional autoridad médica que se pretende extender también al entorno del paciente e incluso a los territorios relacionados con la intimidad de la paciente y sus allegados, pero su ambición como científica no es inmune a las posibilidades que le proporciona la tecnología más avanzada, que el multimillonario ofrece o, casi cabría decir, impone. Los componentes del equipo de Amanda no dudan en utilizar sus propias capacidades -vertidas siempre en términos de lenguaje- para obtener un logro que podríamos ubicar entre lo personal y lo científico.

AMANDA: Dígame cómo puedo ayudarle, entonces.

LEÓN: Si no le importa, voy a cerrar la puerta.

[...]

AMANDA: Entiendo que está nervioso.

LEÓN: No estoy nervioso.

AMANDA: Afectado. De la manera que sea (*Pausa*) ¿Ha recibido asistencia psicológica?

LEÓN: Me dieron unas pastillas. Pero no me las he tomado.

AMANDA: Debería hablar con un psicólogo. Tenemos el mejor centro de asistencia de la ciudad. Deme unos segundos. (*Teclea en la pantalla del ordenador*)

LEÓN: Estoy hablando con usted.

AMANDA: Patricia Broggi le espera en su despacho.

LEÓN: ¿Patricia Broggi?

AMADA: La psicóloga más eficiente del centro.

LEÓN: No quiero hablar con ninguna psicóloga. Quiero hablar con la neurocientífica que lleva el caso de Inessa (Doménech, 2018: 361).

MARCUS: La música es lo último que se pierde un cerebro gravemente afectado. Produce una conexión íntima con el sistema límbico. Más en el caso de Inessa, que es pianista.

LEÓN: ¿Sistema límbico?

MARCUS: El glóbulo emocional dentro del cerebro. Está demostrado. Pacientes con trastornos cognitivos severos que tienen asociada la música a determinadas sensaciones, vuelven a recordarlas (Doménech, 2018: 291-292).

El desenlace, como sucedía con *La máquina de abrazar*, se abre a una solución esperanzada que muestra una doble faceta: la utopía de la inmortalidad y la tierna -y apasionada- expresión amorosa.

ELISA: La potencialidad de regeneración e inmortalidad que puede ser traspasada al ser humano. [...] Ciertas zonas neuronales podrán regenerarse, así como potenciar la capacidad de reconectar neuronas sanas, eludiendo las afectadas. [...].

LEÓN: Yo no soy un retrógrado. Tengo la mente abierta. En los siguientes siglos me veo teniendo varios cuerpos, O en algún otro lugar en el espacio, en un holograma. Con mi consciencia pasando de uno a otro. [...].

CÁPSULA DE DEWAR

Habitación dentro del centro de Criogenización. Una hilera de cápsulas de Dewar que contienen en su interior cuerpos suspendidos en el hielo. Entre ellos, vemos a INESSA. Entra LEÓN. Se para delante de ella, se queda mirándola. Coloca sus manos frente a las de ella y pega los labios a los de INESSA. Besa el cristal.

OSCURO FINAL (Doménech, 2018: 301-302).

5. CIENCIA E INTIMIDAD

Entre las obras que abordan un tema científico y reflejan a su vez el lenguaje o los paradigmas de los universos temáticos a los que se refieren,

cabe mencionar el trabajo de María Prado y Fernando de Retes (dramaturgo, actor y físico) titulado *Un universo (solo)*, una interesante exploración de lo íntimo y lo cotidiano examinado desde la física clásica y la física contemporánea:

Y pregunté: ¿Qué es la ley de la gravedad?

“Mira, mamá”. Esto terminé de decirlo en el aire. La segunda de «eme» de mamá se produjo en mis labios en el momento en el que el pie se tambaleaba sobre la barra de hierro. Voy a calcular, un segundo, cuánto tarda un niño de cinco años en caer desde una estructura de metal de esas de los parques que ahora están prohibidas pero que antes podían hacer de jaula, de castillo, de jungla... Espacio es igual a espacio inicial más velocidad por tiempo, más un medio de la aceleración, por el tiempo al cuadrado. Pongamos que estaba a 3 metros y que la velocidad inicial era 0 porque yo no quería caerme, lo que se llama una caída libre. Despejando el tiempo queda 2 por 3 partido 9,8 y raíz cuadrada, 0,78246 segundos para el último “má”. Velocidad final es igual a velocidad inicial más aceleración por tiempo pongamos que la velocidad inicial era 0 porque yo no quería caerme, lo que se llama una caída libre, 9 coma 8 por 0 coma 7 8 2 4 6.... 7 coma 6681 metros por segundo, 27 kilómetros hora. Mi cabeza y un planeta encontrándose a una velocidad relativa de 27 kilómetros hora. Me quedé inconsciente. [...] Ahora me atraen con fuerza tus labios. Resisto un poco más, manteniéndome en el borde de la barra de hierro, con el pie a punto de volar. Orbitándote. Que es caer todo el rato sin llegar a tocarte. Daría lo que fuera por una caída libre. Una caída libre de 0 coma 2 segundos, para recorrer los 20 centímetros que nos separan. 0 coma 2 segundos que parecen la historia del Universo. 0 coma 2 segundos para el Big Bang o el Big Crunch. Ya vale. De repente, se hace la oscuridad en el pasillo. Y en la nada, en el vacío, en el silencio, dos galaxias colisionan (Prado y Retes, 2018: 2-3).

Otro de los textos de Blanca Doménech, *Brain*, indaga en la crisis profesional y personal de joven y prometedor científico, Paul, quien, sin explicaciones ni motivos aparentes, ha abandonado el laboratorio en el que trabajaba y se ha refugiado en su casa, donde ha instalado su propio espacio de investigación. La visita de una compañera, Rebeca, preocupada por la conducta del científico, no contribuye a que el espectador conozca

los motivos concretos de la huida de Paul, ni siquiera la naturaleza de las investigaciones que Paul y Rebeca llevan a cabo: se hablar “una pipeta” (5), de “vídeos de neuronas” (11), de “analogía con un observatorio astronómico” (21), pero sí para asomarse a otros enigmas -incertidumbres- de naturaleza personal y familiar, que quedan lejos de estar resueltos cuando se produce el oscuro final. Los espectadores atisbamos la existencia de verdades no dichas, de conflictos velados y de oscuros temores y deseos no consumados, y también advertimos la amenaza de la locura, la enfermedad y la muerte. La ciencia y la vida íntima aparecen entrelazadas por una doble relación analógica. Y, una vez más, advertimos la influencia del magisterio ejercido por Sanchis Sinisterra.

También Francesc Sanguino utiliza las referencias científicas de manera analógica o metafórica en su *Incertidumbre*, que bucea en los problemas de la vida cotidiana de la protagonista, Blanca, y sus relaciones personales con su pareja, su padre, o sus amigas, en un momento crucial de su vida. Así, el prólogo lleva por título “El gato de Schrödinger” y las escenas se encabezan con los marbetes: “El principio de incertidumbre. Hipótesis A”, “La dualidad onda-partícula”, “La ecuación de ondas”, “El efecto túnel”, “Los taquiones”, “Los agujeros negros”, “El espacio de Minkowsky”, “La teoría de casi todo (1)”, “La teoría de casi todo (2)” y “El principio de incertidumbre. Hipótesis B”, para concluir con un “Epílogo: Frecuencia de ondas” (Sanguino, 2012).

6. CIENCIA FICCIÓN

La ciencia ficción constituiría por sí mismo un capítulo propio que merece ser investigado de manera sistemática. Un dramaturgo que se ha asomado al género, Ignacio García May, se ha propuesto también su teorización e historia en un sugestivo trabajo (García May, 2008). Bástenos ahora, por tanto, con un somero espiguelo. La ciencia ficción adquiere múltiples derivas. Su punto de partida podemos encontrarlo en la práctica de alguna suerte de experimentación en la que la ciencia se conjuga con la imaginación del dramaturgo. El género no excluye alguna suerte de reflexión histórica ética, social, filosófica, etc., que, en algunas ocasiones, pasa a primer plano, por encima del propio juego o ejercicio científico. Otras veces se adentra en los territorios de la distopía, o propende a la sátira o a la parodia. La ciencia ficción es un género al que se acercan los dramaturgos de las generaciones jóvenes, pero ya desde comienzos del siglo XXI se había preocupado del género Ignacio García May, con su obra *Los años eternos* (2002), en la que

se asoma a a posibilidad de un viaje en el tiempo. La pasión del dramaturgo por la aventura y el viaje se suma a la pasión por lo fantástico y por la ciencia ficción. En unas palabras que sirven de prefacio la obra, se pregunta: “Pero ¿y el viaje en sí mismo? Estoy convencido de que si el viaje temporal existiera de verdad sería una experiencia terrible. Pero perdón: existe de verdad, y es una experiencia terrible” (García May, 2002: 113). La obra mereció un preciso y pormenorizado estudio de Teresa López Pellisa (2012). García May volvería sobre la ciencia ficción con *Ummo* (2015), una incursión en el mundo de Orson Wells y un homenaje al actor y director. Cabe recordar también la obra de Ernesto Caballero, *Te quiero, muñeca* (Caballero, 2001), una sátira sobre el imaginario masculino con *Casa de muñecas*, de Ibsen, como falsilla textual. El recurso de Andrés a un robot que satisfaga sus deseos de pareja ponen de manifiesto sus propias contradicciones e insuficiencias. La ciencia ficción se emplea aquí como un recurso al servicio de un propósito crítico y satírico. García May recuerda también en su estudio los trabajos de Marcel·li Antúnez o la obra de una dramaturga de una generación posterior: *Vitro*, de Beatriz Cabur. Entre las obras de estos escritores más jóvenes podemos mencionar algunos textos de dos dramaturgos ya citados, como son Antonio Rojano y Blanca Doménech. Rojano es el creador de un universo propio al que nos asomamos ya al tratar sobre *Furiosa Escandinavia*, en el que la ciencia y la ciencia ficción conviven con otras formas dramáticas y literarias. Pero es sobre todo la reflexión metaliteraria la que sustenta ese universo dramático propio al que nos referimos. Textos como *La ciudad oscura*, *Hombres que escriben en habitaciones pequeñas*, *Supernova* (o también *Furiosa Escandinavia* e incluso *Nací en el norte para morir en el sur*) pueden leerse (y verse) desde la posibilidad de solapar la realidad cotidiana del escritor con la imaginación literaria de sus fantasías, pero no solo de la plasmación definitiva de su obra, sino también del juego de tentativas, dudas, posibilidades, ensoñaciones, etc., o de superposición o cruce de escrituras -y lecturas- diversas. De ahí que la materia mostrada pueda combinar sin dificultad espacios distantes, explorar universos paralelos, u ofrecer explicaciones distintas o hasta contradictorias de un mismo fenómeno. Y, sobre todo, permite el juego con la temporalidad: reiteraciones y recurrencias, solapamientos, dilaciones, saltos, etc. Si *La ciudad oscura* se acerca más al modelo unamuniano del personaje que se enfrenta a su creador; *Hombres que escriben en habitaciones pequeñas* se inclina por el tratamiento paródico de la metaliteratura y la ciencia ficción, sin que falten -en ninguno de los dos- intenciones históricas y políticas. *Supernova*, en la

que cabe un homenaje a Julio Verne, es tal vez la más ambiciosa desde la perspectiva formal y también la que más se ajusta a los moldes que tradicionalmente asociamos a la ciencia ficción. *La musa*, de Blanca Doménech, abunda en un tema que ha obsesionado a la dramaturgia también en otros textos suyos: la explotación del ser humano por el sistema capitalista, que llega a la colonización de la propia intimidad. Laura trabaja en una empresa puntera en el sector tecnológico, que ocupa un edificio de diseño moderno, ubicada en un antiguo barrio popular, herido por la construcción de las oficinas y sentido como amenaza inconcreta y latente. Laura no puede renunciar a su trabajo, pero vive aterrada porque va adquiriendo conciencia de que su cuerpo y su vida se están convirtiendo en producto. Los creativos la han elegido como modelo del personaje de un videojuego y la frontera entre lo real y lo virtual se desvanece en su corporalidad y en su intimidad. Ya en un texto anterior, *Vagamundos*, la dramaturgia se asomaba a los abismos de la distopía. (Doménech, 2010; Pérez-Rasilla, 2010: 15).

Y pueden recordarse al menos dos textos recientes, muy significativos y muy diversos entre sí, entre los que la ciencia ficción tiene alguna presencia. Son *Metálica*, de Íñigo Guardamino (2019) y *Future lovers*, de La Tristura (2018). El primero de los textos es una deliberadamente dislocada farsa distópico-futurista en la que la actividad sexual entre los humanos ha sido reemplazada, con notoria ventaja, por refinados robots de última generación, que no solo satisfacen los deseos y hasta las perversiones de los humanos, sino que excluyen cualquier implicación emocional y, por supuesto, ética. La obra fue estrenada en el CDN en 2019 y publicada en ese mismo año. El lenguaje del dramaturgo, sarcástico e implacable, pone dolorosamente de manifiesto a través de su ácido humor, la inmadurez de una sociedad que ha banalizado el sexo y lo ha sustituido por la comodidad sin riesgos de su traslado al territorio de lo virtual. *Future lovers*, cuya primera versión del texto aparece firmada por uno de los componentes de La Tristura, Celso Giménez – aunque se hace constar la participación de Violeta Gil e Itsaso Arana (2018)- y cuya segunda edición figura ya al nombre de la compañía, parte de un efecto teatral que puede situarse en el ámbito de la ciencia ficción. A través de unos auriculares, Sara recibe unas indicaciones (que los espectadores no escuchamos), responde a las preguntas que se le plantean y confirma que acepta su participación en el experimento, que pronto comprendemos que consiste en revivir un episodio decisivo de su juventud: una fiesta improvisada en un desmonte urbano con motivo del cumpleaños de un amigo. Si bien cabría considerar que el sencillo dispositivo

dramatúrgico de la reviviscencia de un episodio acaecido varias décadas atrás resulta ingenuo, puesto que no se recurre a ningún procedimiento técnico para escenificarlo, más allá de los auriculares, pues la actriz es la misma que momentos después representará su propio personaje en aquella fiesta a la que asistió en los últimos años de la segunda década del siglo actual, es decir, en el momento en el que los espectadores contemplan la obra, el recurso es oportuno -imprescindible, podríamos decir- porque que es necesario que los espectadores contemplemos -paradójicamente- esta acentuada proximidad desde una imaginaria distancia. Como se recordará Buero había utilizado -con otros recursos dramatúrgicos y escénicos- un procedimiento semejante en *El tragaluz* (1967).

Merece la pena mencionar también los espectáculos de la compañía Panic map, dirigida por Juan Pablo Mendiola, titulados *Harket (Protocolo)* (2012) y *Dystopia* (2018). El primer espectáculo presentaba a una mujer -la actriz y bailarina Cristina Fernández- encerrada en un búnker para llevar a cabo un experimento ideado por su propio padre. Una vez consumado el tiempo previsto para la salida, las puertas no se abrían. La muchacha debía continuar encerrada mientras repetía las rutinas que recordaba incansablemente un ordenador de última generación, Max, con su voz metálica e imperativa. Será la renuncia a continuar con las rutinas programadas la que permita finalmente a la joven la posibilidad de salir, porque el ordenador-Dios pierde las fuerzas que le proporcionaba precisamente la obediencia de la prisionera. El espectáculo, resultaba singularmente poderoso, tanto por un uso muy novedoso del *video mapping*, como por el enérgico y sugestivo trabajo de la actriz y bailarina.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se decía al comienzo de este trabajo, no es posible mencionar todas las propuestas escénicas que exploran las relaciones entre teatro y ciencia. Pero, además de los ya citados, tal vez sea conveniente recordar algunos señeros como la incursión en ámbito de la psiquiatría practicada en un excelente e inquietante espectáculo, *Folie á deux. Sueños de un psiquiátrico*, de Titzina, compuesta por Diego Lorca y Pako Merino, estrenado en 2002 y cuyo texto se publicó en 2011. O el emblemático *La colmena científica o El café de Negrín*, de José Ramón Fernández (2010), obra concebida como recuerdo y homenaje a “aquella tertulia que se formaba en el laboratorio de Fisiología de la Residencia de Estudiantes de Madrid

mientras el doctor Juan Negrín fue su director” (Fernández, 2010: 17). O al juego entre la ciencia -en este caso la biología y la fantasía y los fenómenos paranormales que experimenta Denise Despeyroux en *El corazón es extraño* (2011) o su incursión en los terrenos de la astronomía y la astrología en *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales* (2016). Y, más recientemente, la obra de José Sanchis Sinisterra *Furor matemático* (*El breve destello del joven Galois*), que indaga en la biografía del joven matemático francés del siglo XIX, Évariste Galois, quien murió de un modo oscuro, quizás como consecuencia de un duelo al que se vio abocado antes de cumplir los veintiún años.

Es imprescindible recordar además dos monográficos: el dedicado a las mujeres pioneras en el ámbito de la ciencia en España, publicado por la revista *Primer acto* en su número 345 (2013), que incluye textos de Yolanda Pallín, Eva Redondo, Blanca Doménech, María Velasco y Lucía Vilanova, y que cuenta con la asesoría de Carmen Magallón, y el volumen *La escena de Anaximandro. Encuentros de teatro y ciencia*, de José Vicente García Ramos, bajo el impulso de Sanchis Sinisterra, y que incluye los textos dramáticos siguientes: *Feromonas*, de Pilar González Almansa; *Rapaces y jamones: nuestra Olimpiada particular*, de Mari Cruz García; *Escúchame, auscúltame, escúatame*, de Carlos Molinero; *El jardín de Beagle*, de Enrique Torres y *Casi (anillo de Möbius)* del propio Sanchis. Este último fue escenificado recientemente en Segovia con dirección de Maite Hernández y con la interpretación de Ana M. Paramio. Estas breves obras dramáticas se compusieron “en diálogo” con los textos científicos escritos respectivamente por los investigadores Laura López Mascaraque y José Luis Trejo (“El olor”); Gema Martínez Criado y Mari Cruz García Gutiérrez (“Grandes instalaciones científicas: Sincotrón”); Clara Grima (“Geometría bajo tu piel”); Rafael Zardoya (“La evolución como motor de la biodiversidad”) y José Alberto Ruiz Cembranos y Luis Javier Garay (“Universos cíclicos”).

El diálogo, o, mejor, los diálogos entre el teatro y la ciencia siguen fecundando la escena española del siglo XXI. Las posibilidades que esta relación ofrece parecen estar muy lejos de agotarse, tanto en el ámbito temático, como en lo que afecta al lenguaje o a las formas de composición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUÍN, A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo Blanc.

ÁLAMO, A. (1994). *Los borrachos*. Sevilla: CAT.

ALONSO, E. (2010). “La figura del científico en el teatro: Ciencia y conciencia”. *ADE-Teatro* 132, 166-177.

ALBA, C. (2009). “Hiroshima o la tragedia de origami”. En *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, Lola Blasco, 7-13. Guadalajara: Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara.

ANDERS, G. (2003). *Más allá de los límites de la conciencia*. Barcelona: Paidós.

_____. (2011). *La obsolescencia del hombre*. Valencia: Pre-Textos.

BELBEL, S. (2000). *El tiempo de Planck*. Madrid: La Avispa.

BLASCO, L. (2009). *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*. Guadalajara: Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara.

BOURDIEU, P. (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.

BUERO VALLEJO, A. (1967). *El tragaluz*. Primer Acto 90.

BUJÁN, C. (1979). *La figura del físico atómico en el teatro alemán contemporáneo. La responsabilidad del científico como tema literario*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

CABALLERO, E. (2001). *Te quiero, muñeca y Un busto al cuerpo*. Madrid: La discreta.

CORMAN, E. (2007). *¿Para qué sirve el teatro?* Valencia: Universidad de Valencia.

DELEUZA Y GUATARI, F. (1977). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.

DESPEYROUX, D. (2011). *El corazón es extraño*. Barcelona: Montesinos.

_____. (2022). *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*. En *Del amor y otras catástrofes*. Madrid: Punto de vista editores.

DOMÉNECH, B. (2010). *Vagamundos*. Madrid: CDT.

_____. (2013). *La musa*. Madrid: AAT.

_____. (2018). *Hydra. Pygmalion*, 9-17/10-18, 261-302.

DURÁN, X. (2018). *La ciencia en la literatura. Un viaje por la historia de la ciencia vista por escritores de todos los tiempos*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona.

FERNÁNDEZ, J. R. (2010). *La colmena científica o El café de Negrín*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

GARCÍA MAY, I. (2002). *Los años eternos*. *ADE-Teatro* 93, 113-124.

_____. (2008). “El maravilloso teatro de lo maravilloso”. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantásticas*, Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), 121-151. Madrid: Universidad Carlos III.

_____. (2010). “La pluma del dinosaurio: Una meditación sobre ficción dramática y ciencia”. *ADE-Teatro* 132, 156-165.

_____. (2015). *Umno, un misterio*. *ADE-Teatro* 157, 142-154.

GARCÍA RAMOS, J.V. Y SANCHIS SINISTERRA, J., eds. (2021). *La escena de Anaximandro. Encuentros de teatro y ciencia*. Madrid: Punto de vista-CSIC.

GIMÉNEZ, C. (2018). *Future lovers*. Madrid: INAEM. En línea: https://ediciones.muestrateatro.com/wp-content/uploads/2017/11/03-Future-Lovers_OK.pdf [20/05/2022].

GOODCHILD, P. (1989). *Oppenheimer*. Barcelona: Salvat.

GUARDAMINO, I. (2019). *Metálica*. Madrid: CDN.

HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2009). “Incoherencia de la trama y contradicción del personaje. Notas relativístico cuánticas para una dramaturgia postclásica”. En línea: <https://www.academia.edu/5138569/> [25/05/2022].

HORMIGÓN, J. A. (2010). “El teatro y las ciencias: Una relación compleja”. *ADE-Teatro* 132, 117-129.

IGLESIAS, P. (2009). *El lado oeste del Golden Gate*. Madrid: AAT.

_____. (2010). “Experiencias en torno al teatro cuántico desde *El lado Oeste del Golden Gate*”. *ADE-Teatro* 132, 200-213.

LA TRISTURA (2022). *Future lovers*. En *Nuestro movimiento*. Madrid: Punto de vista editorial.

LÓPEZ PELLISA, T. (2012). “La literatura y el viaje en el tiempo: *Los años eternos* de Ignacio García May”. *Eutopías*, vol. 4, 39-50.

MAYER, H. (1998). *Brecht*. Hondarribia: Hiru.

MARTÍNEZ, M. (2004). *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*. Ciudad Real: Ñaque.

MORIN, E. (2022). *Lecciones de un siglo de vida*. Barcelona: Paidós.

PÉREZ-RASILLA, E. (2002). “Ignacio García May: El teatro ante el futuro”. *ADE-Teatro* 93, 110-112.

_____. (2003). “*Sangre lunar*, un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra”. *Acotaciones* 10, 51-66.

_____. (2008). “Introducción”. En *Ñaque o de piojos y actores, Flechas del ángel del olvido, Sangre lunar*, José Sanchis Sinisterra, 13-35. México: El milagro.

_____. (2010). “Prólogo”. En *Vagamundos*, B. Doménech, 9-16. Madrid: CDT.

_____. (2018a). “El teatro de Blanca Doménech”. *Pygmalion*, 9-17/10-18, 245-255.

_____. (2018b). “El teatro de Ignacio García May”. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 23, 101-110.

PRADO, M. Y RETES, F. (2018). *Un universo (solo)*. Madrid: Contexto teatral. En línea: <https://www.contextoteatral.es/ununiversosolo.html> [20/05/2022].

PRIMER ACTO (2013). Número 345.

REGIS, E. (1992). *¿Quién ocupó el despacho de Einstein?* Barcelona: Anagrama.

ROJANO, A. (2013). *La ciudad oscura*. Madrid: CDN.

_____. (2014). *Hombres que escriben en habitaciones pequeñas*. Madrid: SGAE.

_____. (2016). *Nací en el Norte para morir en el Sur*. Vigo: Invasoras.

_____. (2017a). *Furiosa Escandinavia*. Madrid: Antígona.

_____. (2017b). *Supernova*. Madrid: Acto primero.

SÁNCHEZ, J. A. (2000). “La estética de la catástrofe”. *Cuadernos de estudios teatrales* (Universidad de Málaga) 15, 27-43.

SÁNCHEZ RON, J. M. ET AL. (2005). *Historia de la ciencia*. Madrid: Espasa-Calpe, 3.ª edición.

SANCHIS SINISTERRA, J. (1999). *Perdida en los Apalaches*. Madrid: SGAE.

_____. (2003). *Sangre lunar*. *Acotaciones* 10, 67-115.

_____. (2004). *Flechas del ángel del olvido*. Ciudad Real: Ñaque.

_____. (2009). *La máquina de abrazar*. Madrid: Huerga y Fierro.

_____. (2021). *Furor matemático (El breve destello del joven Galois)*. Ciudad Real: Ñaque.

SANGUINO, F. (2012). *Incertidumbre*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

SASTRE, A. (1967). *Uranio* 235 [1946]. En *Obras completas I*, 14-30. Madrid: Aguilar.

_____. (1979). *M.S.V. o La sangre y la ceniza*. Madrid: Cátedra.

TITZINA (2011). *Folie a deux. Sueños de un psiquiátrico*. Bilbao: Artezblai.

VALLEJO, A. (2003). *Hiroshima-Sevilla*. 6A. Madrid: AAT.

VICENTE HERNANDO, C. (2011). *Günther Anders. Fragmentos de mundo*. Madrid: La oveja roja.

REFLEXIONES SOBRE TEATRO-CIENCIA

REFLECTIONS ON THEATER-SCIENCE

José Luis SANZ ESTÉVEZ

Universidad de Cantabria

sanzestevez@gmail.com

Resumen: En este artículo se realiza un examen detenido del concepto de Teatro y de Ciencia, sus características, metodologías y posible fusión, constituyendo lo que podríamos llamar Teatro-Ciencia. Se describen algunos ejemplos de esa asociación y se concluye que no hay ninguna contradicción en la incorporación de elementos científicos en la dramaturgia, representación y puesta en escena. Se hace hincapié en el papel que la Ciencia puede jugar en la acción-evolución de los personajes, su transformación y generación de conflictos. Esto último supone una innovación en la estructura interna del drama y anticipa un factor interesante en la concepción de la obra teatral.

Palabras clave: Teatro-Ciencia. Teoría teatral.

Abstract: In this paper we analyze the concepts of Theater and Science, their characteristics, methodologies and possible fusion, constituting what can be called Theater-Science. We describe several examples of this association and we conclude that there is no contradiction in the incorporation of scientific elements in the dramaturgy, representation and staging. We emphasize the role that Science can play in the action-evolution of the characters, their transformation and conflict generation. This last suppose an innovation in the internal structure of the drama and anticipates an interesting factor in the conception of the theatrical play.

Keywords: Theater-Science. Theater Theory.

1. INTRODUCCIÓN

¿Es compatible la Ciencia con el Teatro? ¿Cómo pueden contribuir los aspectos científicos en la obra teatral? ¿Existen diferentes formas de introducir ciencia en el teatro? Éstas y otras preguntas nos podemos hacer con la intención de reflexionar por qué en el pasado se han considerado Ciencia y Arte como disciplinas totalmente opuestas y sin posibilidad de generar una posible conexión.

Históricamente, la concepción de la Ciencia (Galileo, Newton) como una descripción del mundo en el lenguaje matemático frente a una más intuitiva (Romanticismo) ha llevado a dos descripciones aparentemente opuestas y a conjeturar que hay una cierta incompatibilidad. Se arguye que estados tales como la belleza, la tristeza, la alegría, etc., no son medibles con las matemáticas. Se dice también que la ciencia *describe* la realidad con el lenguaje matemático mientras que el arte (ej. el Teatro) *genera* realidad con otro tipo de lenguaje. En los tiempos actuales, adoptando una postura materialista, se argumenta que incluso una especialidad como la neurociencia es difícil que pueda llegar a describir tales estados o disciplinas artísticas debido a la complejidad del cerebro humano. Veremos qué nos depara el futuro pues actualmente se identifican diferentes zonas relacionadas con estados anímicos (ej. centros de placer) y hormonas que contribuyen a ello.

2. APROXIMACIÓN AL TEATRO Y A LA CIENCIA

En este apartado hacemos un análisis de las características principales que definen el Teatro y la Ciencia y llegamos a la conclusión de que no hay ninguna incompatibilidad para introducir elementos científicos en la obra teatral.

2.1. EL TEATRO

En primer lugar: ¿qué es el Teatro? La respuesta inmediata podría ser: "es una forma artística" y la siguiente pregunta concatenada: ¿qué es el arte? En 1962, Ad Reinhardt escribió de forma provocativa y radical: "El arte es arte-como-arte y todo lo demás es todo lo demás". Para no ser totalmente negativo diremos que el Teatro es ante todo una *representación* en vivo de alguna historia o suceso ante un público y entendemos por representación cualquier signo, palabra, imagen, etc. que hace pensar en alguna cosa (persona, animal, objeto...). Pasemos entonces a relatar cuáles son sus cinco principales características:

Comunicación: el teatro es ante todo comunicación e intercambio de energías (entre actores y actores-público). En algunas obras teatrales sólo aparece un actor, pero en general la representación es colectiva. En cualquier caso, hay todo un equipo detrás: dramaturgia, director de escena y técnicos.

Códigos: los códigos y sistemas de signos están en la base de toda representación teatral. La aceptación se formula en términos de "verosimilitud" (grado de certeza). En Teatro, esto está asociado a la credibilidad por el espectador de lo que es representado, es decir, no entra en contradicción con nuestros conocimientos de la realidad.

Elementos: se conjugan cuatro elementos básicos, dramaturgia, actores, director de escena y espectadores. La escenografía y la música juegan un papel complementario. Pueden ser relevantes el canto y la danza.

Función: finalidad de los mensajes textuales (dramaturgia) y verbales-gestuales (actuación) que tratan de influir en el espectador. Se trata de una forma cultural que produce disfrute o/y transformación. Individualmente produce emoción, sentimiento-estado de ánimo tanto en los actores como en el público. Esos estados están asociados con dopamina, endorfinas, serotonina desde el punto de vista biológico. Socialmente puede producir transformación política, social, cultural, religiosa.

Crítica: se refrenda por críticos teatrales y el público. Los primeros pueden comentar, orientar y criticar, pero es el público el que tiene la última palabra.

2.2. LA CIENCIA

En segundo lugar: ¿qué es la Ciencia? Existe una definición que es más precisa que la relativa al Teatro. La Ciencia se define como el conjunto de *conocimientos* obtenidos mediante el razonamiento y la observación-experimentación sistemáticamente estructurados en Hipótesis, Modelos y Teorías. De todas formas, habría que comentar algunas de esas palabras que aparecen en la definición por lo que pasamos a describir cuáles son sus cinco principales características, qué siguen un paralelismo claro con las que aparecen en el Teatro:

Comunicación: la ciencia es ante todo comunicación entre científicos y en menor medida divulgación al público. El desarrollo científico se realiza de forma individual o colectiva.

Códigos: los códigos matemáticos con sus sistemas de signos están en la fundamentación de la Ciencia. Se basa en Hipótesis, Modelos y Teorías matemáticos. La aceptación o el rechazo de estos se formula en

términos de “verosimilitud” (grado de certeza). En Ciencia, es una función matemática de los parámetros de un modelo estadístico que permite realizar inferencias acerca de su validez a partir de un conjunto de datos experimentales u observacionales.

Elementos: son los científicos, directores de proyectos, artículos de investigación, patentes y censores (*referees*).

Función: finalidad de los mensajes escritos (artículos de investigación) y verbales (presentaciones en congresos) que tratan de influir en la comunidad científica y la sociedad. Se trata de una forma cultural que produce disfrute o/y transformación social. Individualmente produce satisfacción al científico y en general al público cuando aparece un nuevo descubrimiento o invención. Socialmente puede conducir a transformaciones relevantes (ej. la transformación digital en la que estamos inmersos).

Crítica: la ciencia se refrenda por censores, encuentros y congresos. El proceso de “revisión por pares” juega un papel fundamental en la aceptación de artículos de investigación por revistas internacionales en los diferentes campos.

2.3. TEATRO Y CIENCIA

En principio, con esas características comunes a Teatro y Ciencia no aparece ninguna incompatibilidad en introducir elementos científicos en la dramaturgia, interpretación y puesta en escena de una obra. Podemos indicar que también hay elementos característicos en ambas disciplinas que las hacen diferentes:

Metodología: no existe un sólo método teatral. El llamado “Método de Stanislavski” en sus diversas variantes se aplica sólo a un tipo de teatro realista y no a otros (ej. teatro posmoderno). La Ciencia por el contrario utiliza una única metodología basada en última instancia en la comprobación observacional-experimental. Por otro lado, la dramaturgia escrita por un autor suele quedar inmutable en el tiempo (salvo modificaciones del propio autor o adaptaciones). La Ciencia no es inmutable en sus Hipótesis y Teorías, éstas se someten a “falsación” (“*falsify*”) constantemente (es decir, se modifican/refutan si no están de acuerdo con pruebas, experimentos u observaciones).

Determinismo y Predictividad: en primer lugar, clarifiquemos los conceptos. El determinismo se refiere a que todo fenómeno evoluciona de una manera necesaria por las circunstancias o condiciones en que se produce. Se diferencia entre determinismo lineal (o predictivo) y determi-

nismo caótico (fases predictivas y no-predictivas). El concepto de predictividad se utiliza en el sentido de anticipación de algo que va a suceder. En el indeterminismo el fenómeno evoluciona al azar. Desde el punto de vista de la dramaturgia, en general, la obra teatral es cerrada, es decir, determinista, aunque hay dramaturgias con final abierto (no predictivo). Desde la perspectiva actoral, la representación teatral es única, no se puede prever cómo será la siguiente: por mucho que se esfuercen los actores no será exactamente igual. Por otro lado, desde el enfoque de la puesta en escena, diferentes directores realizan distintas puestas de la misma dramaturgia lo que resulta muy interesante. Por el contrario, se dice que una peculiaridad de la Ciencia es su predictividad. Esta se puede entender de dos formas: a) formulada una teoría, modelo o hipótesis, estas suelen predecir nuevos fenómenos; b) en general, los modelos dinámicos son deterministas, pero suelen contener eras predictivas y eras no-predictivas (caóticas).

Participación: el número de personas que participan en la realización de una obra teatral es reducido. Sólo en las grandes representaciones operísticas donde hay coros y orquesta se suele pasar del centenar de personas. Por el contrario, actualmente muchos de los grandes proyectos científicos se desarrollan en colaboraciones donde participan diferentes equipos y laboratorios (actualmente, las colaboraciones internacionales pueden ser de cientos de científicos).

3. PAPEL DE LA CIENCIA

Sobre la base de que Ciencia y Teatro no son incompatibles vamos a introducir elementos que van a concretar el posible rol de aquella en la obra teatral.

Conexión: la Ciencia puede estar en las cuatro patas del modelo teatral, ej. la dramaturgia, la interpretación, la puesta en escena o/y en su relación con el espectador. Puede aparecer de forma “central” o “tangencial”.

Estructura: la Ciencia puede aparecer en la estructura *externa* de la obra teatral como en los casos de: a) drama educativo científico, b) modelo científico teatralizado (ej. los caracteres se mueven y se comportan como las partículas del modelo caótico, W. W. Demastes). También podría aparecer en la estructura *interna* de la obra teatral como en los casos de: a) drama como documento histórico científico (*Vida de Galileo* de B. Brecht), b) debates teatralizados (*Encuentro entre Descartes y el joven Pascal* de J-C. Brisville), c) ciencia como generadora de la acción dramática (*Yo, no soy yo* de J.L. Sanz). Finalmente, la ciencia puede aparecer *en relación*

con el espectador como: a) reflexión sobre la ciencia (*Oxígeno* de C. Djerassi and R. Hoffmann); b) ciencia emocional (*El tiempo de Planck* de S. Belbel) y c) ciencia divertida (*La mariposa de latón* de W. Golding).

Interés: a la pregunta ¿para qué sirve la ciencia en la obra teatral? podemos comentar que socialmente es interesante para: a) comunicar y popularizar ciencia, b) criticarla y c) enfatizar los cambios en el paradigma científico.

Influencia: en este caso la pregunta es ¿cómo puede influenciar la Ciencia en la representación teatral? Básicamente de dos formas: a) los caracteres pueden representar las ideas científicas con las que están comprometidos y b) la acción dramática, la relación entre personajes, es influenciada por esas posiciones científicas a lo largo de la obra. Desde mi punto de vista, éste es uno de los factores más relevantes en los que la ciencia puede contribuir en la obra teatral: Ciencia como *hilo conductor* de la acción dramática.

Innovación: la mayoría de la ciencia convencional sigue una visión del mundo *lineal* (¿newtoniana?, aunque creo que éste término se utiliza indebidamente). Esta visión se ha trasladado genéricamente al drama clásico. Pero se puede introducir: incertidumbre (cuántica), no-linealidad (caos) y azar (estadística). El teatro de "vanguardias" ha introducido, en algunos casos, esas propiedades. Se trata pues de un factor importante: la Ciencia como *innovación* teatral.

4. TIPOS DE CIENCIA Y TEATRO

Distintas posibilidades se abren a la hora de incorporar ciencia en la obra teatral. Podemos clasificar en cuatro casos y me atrevo a diferenciarlos a través de un signo: "como", "en", "aplicada" y "-". El caso más interesante, desde mi punto de vista, es el que aparece bajo el nombre Teatro-Ciencia. Cada caso representa características peculiares y pueden dividirse en subcasos que afinan en alguna propiedad. En total he apreciado 10 subcasos.

a) **Ciencia como Teatro.** Podemos distinguir dos subcasos que llamaremos: a1) *Ciencia-teatralizada*, donde aparecen elementos teatrales en la exposición de la Ciencia (ej. algunos profesores lo hacen al dar sus clases). Es relevante como los científicos presentan sus resultados: el teatro puede aportar -en sentido inverso- formas de comunicación, significado y emoción; a2) *Modelo-científico-teatralizado*: Los caracteres siguen, de forma externa, modelos o teorías científicos (ej. *Arcadia* y *Hapgood* de

T. Stoppard; *La mejor posibilidad de ser Alex Quantz* de V. Monfort; *El tiempo de Planck* de S. Belbel; *Mundos posibles* de J. Mighton).

b) **Ciencia en Teatro.** Distinguiremos dos subcasos: b1) *Cientifismo-teatro*: Se trata de introducir el método científico en el teatro. A mi modo de ver es ir demasiado lejos y no conozco ningún intento en esa dirección; b2) *Tema-teatro*: Los caracteres debaten o discuten sobre temas colaterales relacionados con la ciencia (ej. *Oxígeno* de C. Djerassi & R. Hoffmann; *La tortuga de Darwin* de J. Mayorga).

c) **Ciencia aplicada al Teatro.** Podemos diferenciar dos subcasos: c1) *Teatro-movimiento*: la ciencia se introduce a través del movimiento de los actores (ej. biomecánica de Meyerhold); c2) *Teatro-escenografía*: En la puesta en escena la ciencia aplicada puede jugar un papel conformando la escenografía (ej. los artilugios mecánicos de V.E. Meyerhold, los robots, la iluminación, la acústica, etc.).

d) **Teatro-Ciencia.** Las diferentes posibilidades se basan en introducir elementos de Ciencia Básica y/o Aplicada de forma diversa: d1) *Teatro-documento*: el drama se basa en personajes históricos científicos (ej. *Vida de Galileo* de B. Brecht; *Debates astronómicos* de J. L. Sanz); d2) *Teatro-debate*: como tema de discusión en la dramaturgia por las aplicaciones que se derivan de la ciencia básica (ej. *Copenhague* de M. Frayn; *Los físicos* de F. Dürrenmatt); d3) *Teatro-analogía-ciencia*: de una idea, resultado científico o ciencia-ficción se extrae un elemento psicológico, ético o social y se lo sitúa bajo una óptica diferente para provocar reflexión y crítica de nuestra sociedad actual. S. Lem desarrolla esa idea en sus obras literarias de ciencia-ficción (ej. *Fábulas de robots*); d4) *Teatro-acción*: como motor en la *acción-evolución* de los personajes, generación de la trama y el conflicto (ej. *Yo, no soy yo* y *Locuras temporales* de J. L. Sanz). La acción no tiene por qué ser una acción física, genéricamente corresponde a un *objetivo-intención-tarea* del actor-personaje que se materializa en la recreación de un *proceso* interno-externo en relación con el contexto y con los demás personajes.

Obsérvese que en este caso (d), la Ciencia -aun siendo relevante- juega un papel subsidiario del Teatro en cuanto a la metodología. Es interesante el subcaso *Teatro-analogía-ciencia* (d3) porque puede aparecer un tono que cuestione convenciones literarias y eso puede generar una dinámica potente en la obra teatral. Merece especial atención el subcaso de *Teatro-acción* (d4): no se trata de criticar, divulgar o educar sobre la ciencia o escribir un drama sobre la vida de los científicos

-habitual en muchas de las obras que se han escrito en el pasado- sino utilizar ideas y prácticas científicas actuales (de forma entendible por el público) para generar la acción dramática: los personajes accionan-reaccionan y se desarrollan-evolucionan frente a la ciencia que va emergiendo lo que conduce a una trama que es impredecible en la mayoría de las escenas. Así pues, la Ciencia actúa como hilo conductor a lo largo de toda la obra, ahí radica su originalidad fundamental. La Ciencia aparece pues en la estructura interna del drama, además de en la narrativa externa. Depende del director de escena como se podría acoplar en la interpretación de los actores (en base a la caracterización y/o movimientos) y/o la puesta en escena.

5. ASPECTOS CIENTÍFICOS

A continuación, trataremos de algunas ramas de la Ciencia -sin pretender ser exhaustivos-que pueden acoplarse sin ningún problema a la dramaturgia y muy sucintamente algunas de sus propiedades:

Matemáticas (Estadística); Física (Newtoniana, Relatividad, Astrofísica, Cosmología); Química; Inteligencia Artificial, Robótica. La racionalidad y un orden "lineal" dominan, basados en un determinismo causal y predictivo (al ser independiente del observador genera *objetividad*). La mayoría de las obras clásicas incorporan ese determinismo causal y predecible.

Mecánica Cuántica. Es la rama de la física que estudia la naturaleza a escalas pequeñas (sistemas atómicos, partículas elementales y sus interacciones). Si bien la base es determinista lineal, derivada de las ecuaciones de la teoría, la observación impone modificación de la realidad (los resultados al ser dependientes, en cierta forma, del sujeto observador generan una no-objetividad). Un ejemplo a destacar es *Hapgood* de T. Stoppard donde la Mecánica Cuántica aparece como una metáfora del comportamiento humano.

Teoría del Caos; Física (de Fluidos, Estadística); Biología; Medicina (Neurociencia, Genética). La característica fundamental es que existe una cierta impredecibilidad (caos, azar o falta de información). Pasamos a describir sintéticamente algunas propiedades de tres modelos físicos:

a) *Modelo caótico:* La *Teoría del Caos* es la rama de la matemática, la física y otras ciencias que trata sistemas dinámicos no-lineales y sistemas complejos muy sensibles a las condiciones iniciales. El modelo de caos permite comportamientos de los caracteres que se alejan

de una predicción lineal, ajustándose a un patrón orden-desorden (ej. *Arcadia* de T. Stoppard, donde aparece el caos como modelo de determinismo causal e impredecible (causalidad y no predictividad integrados). En el caso de dramaturgia externa, los personajes generan un proceso caótico que está oculto y va emergiendo sin incorporar en su texto frases científicas.

b) *Modelo entrópico:* La *entropía* es una magnitud que indica el grado de desorden de un sistema. Teatralmente, en el extremo opuesto al marco predictivo se sitúa el modelo de azar, caracterizado por indeterminismo y desorden (ej. *Esperando a Godot* de S. Beckett, como exponente de teatro del absurdo).

c) *Modelo agujero negro:* Una región del espacio donde se concentra materia generando un campo gravitatorio tal que ninguna partícula puede escapar de ella se denomina *agujero negro*. Teatralmente, se da una fuerte atracción dramática en una dirección y falta de información entre algunos personajes (en analogía con la pérdida de información hacia el exterior en la caída hacia el interior de un agujero negro).

Respecto a la **Dirección actuarial y Puesta en Escena** comentaremos que serían deseables establecer: a) *Talleres* sobre Ciencia y Teatro dirigidos a actores y directores de escena; b) *Asesoramiento* con la participación de un experto científico en la lectura del drama y en la puesta en escena con director y actores presentes.

6. ALGUNOS EJEMPLOS

En este apartado se citan algunos ejemplos relevantes de obras teatrales cuya dramaturgia se ha publicado y ha habido representaciones. La excepción son las tres obras escritas por mí que han sido aprobadas en el Registro de la Propiedad Intelectual recientemente. Se comentan brevemente el argumento y el tema de cada obra. No pretendo ser exhaustivo sino mostrar arquetipos que he leído y analizado. Veamos.

S. Belbel, *El tiempo de Planck*

Es la historia de un hombre que se muere en la que el autor introduce el "tiempo de Planck" (10^{-43} segundos, tiempo mínimo que puede ser medido) para reflexionar sobre el instante de la muerte. Es Física Cuántica llevada al terreno de la cotidianidad y de los sentimientos. La obra muestra cómo se puede afrontar el miedo y la tristeza ante la muerte. Recuerda la contabilización del tiempo al revés (desde un segundo hasta el tiempo de Planck) de la paradoja de Zenón sobre Aquiles y la tortuga.

B. Brecht, *Vida de Galileo*

Transcurre en los últimos años de Galileo en Florencia. Apoya el sistema copernicano y anuncia sus descubrimientos sobre el sistema solar. Por ello es condenado por la Inquisición y decide retractarse de sus ideas, aunque difunde sus conocimientos entre sus colaboradores. La obra es un símbolo de la lucha contra el oscurantismo, defendiendo el racionalismo y el método científico.

J-C. Brisville, *Encuentro entre Descartes y el joven Pascal*

Describe el encuentro entre los dos filósofos en la celda de un convento. Descartes trata de influir en Pascal para que continúe su obra científica, pero éste ya ha renunciado a la ciencia y ha adoptado el radicalismo religioso. En la obra se tratan las cuestiones religiosas, científicas e intelectuales del momento por dos de los filósofos-científicos más relevantes.

C. Djerassi and R. Hoffmann, *Oxígeno*

La Fundación Nobel decide otorgar un premio retrospectivo para conmemorar grandes descubrimientos. Hay un debate sobre quien descubrió el "oxígeno": Lavoisier, Scheele o Priestley. La obra se plantea preguntas relevantes: ¿qué es un descubrimiento?, ¿tiene alguna importancia descubrir algo si realmente no se entiende qué se ha descubierto?, ¿a quién se debe otorgar un Premio tan relevante como el Nobel: a la persona que lo descubre, al primero que lo publica o al primero que lo entiende?

F. Dürrenmatt, *Los físicos*

El físico Möbius, creado por el autor, opta por el encubrimiento cuando se da cuenta que ha creado un arma letal que puede ser mortífera para la humanidad. Abandona a su familia y se refugia en un manicomio donde se hace pasar por loco. Comparte espacio con otros dos físicos -que se hacen pasar por Newton y Einstein- que son en realidad agentes secretos de dos superpotencias enfrentadas. La obra presenta una serie de paradojas mediante situaciones grotescas en relación con los descubrimientos científicos y sus aplicaciones. El principal personaje, Möbius, representa un comportamiento ético y los tres "físicos" una reflexión sobre la época que nos ha tocado vivir.

M. Frayn, *Copenhague*

La historia narra el encuentro entre el físico danés Niels Bohr, padre de la mecánica cuántica, y su antiguo alumno Werner Heisenberg, involucrado en el plan de la bomba atómica alemán. Tuvo lugar en Copenhague en 1941. La obra está basada en personajes y hechos históricos. Marca la responsabilidad de la ciencia y la de los científicos, en particular, por las consecuencias prácticas a que pueden dar lugar. Pero algo se escapa a

ellos y son las actuaciones de las instituciones sociales y políticas las que realmente marcan el destino.

J. Mayorga, *La tortuga de Darwin*

Un historiador recibe la visita de una señora que resulta ser la tortuga que Darwin se trajo de las Galápagos, al parecer la criatura más vieja del mundo que ha sobrevivido a toda una serie de hechos históricos. En su opinión Darwin se equivocó al desarrollar la "teoría de evolución de las especies" pues no contó con una posible involución de la especie humana, claramente manifiesta en forma de conflictos bélicos, hambre y demás miserias humanas. La obra reflexiona sobre los límites de la humanidad, de la ciencia y de la moral a la luz de las actuaciones de los seres humanos.

J. Mighton, *Mundos posible*

La historia trata de la investigación por dos detectives del asesinato de un hombre, George, cuyo cerebro ha desaparecido. Se mezclan la ciencia ficción (mundos paralelos) y la novela negra. La obra cuestiona los cimientos de la realidad. El tema es una metáfora cuántica de las vidas en universos paralelos de George, con el amor como punto central.

V. Monfort, *La mejor posibilidad de ser Alex Quantz*

Cuatro personajes se encuentran en el velatorio de Alex Quantz. Son las cinco posibilidades de ser esa persona dependiendo de cómo se ha desarrollado su vida. Cuatro versiones del mismo personaje que lloran a un quinto, aquella que sin duda es la mejor posibilidad de ser Alex Quantz. La obra trata de la superposición cuántica de estados como metáfora de la existencia de cinco personajes.

J. L. Sanz, *Debates astronómicos, Locuras temporales y Yo, no soy yo*

En *Debates astronómicos* se plantean seis diálogos entre parejas de científicos desde la antigüedad hasta nuestros días (Tales-Eratóstenes, Ptolomeo-Copérnico, Aristóteles-Galileo, Shapley-Curtis, Newton-Einstein y Hoyle-Peebles). Trata de temas relevantes en Mecánica, Astronomía y Cosmología. Para ello se hace coetáneos a las distintas parejas. En la obra se refleja no sólo la evolución de esas ramas de la ciencia sino también la metodología y la posición crítica de los personajes.

En *Locuras temporales* una familia se reúne con una pareja amiga en una cena casera. El hijo les habla de una conferencia a la que ha asistido en la Facultad recientemente. Un físico teórico les ha hablado de la posibilidad de viajar en el tiempo de diferentes formas. Todos ellos se van animando y... deciden viajar. En la obra se juega con diversos conceptos de tiempo físico: tiempo absoluto (Newton), tiempo de Relatividad Es-

pecial (Einstein), Tiempo de Relatividad General (Einstein), tiempo de multiversos (Linde) y ausencia de tiempo (Kerr).

En *Yo, no soy yo*, cuatro parejas heterosexuales van a un festival de tango en dos coches. Un camión choca frontalmente contra uno de los coches y el segundo choca contra éste. Se producen heridos muy graves a nivel corporal y cerebral. Cuatro ambulancias con quirófano llegan en menos de un minuto a la zona y los cirujanos realizan trasplantes. La obra reflexiona sobre algunas contradicciones de las sociedades actuales (ciencia, conspiracionismo, sexualidad, gastronomía, religión...).

T. Stoppard, *Hapgood* y *Arcadia*

Hapgood es una sátira a las novelas de espías cuya trama se complica en una red de agentes dobles y gemelos (reales e imaginados) durante la Guerra Fría. La obra está influenciada por la *mecánica cuántica*, pues se lleva a escala macroscópica (humana) lo que sucede a escala microscópica (atómica). En ese juego teatral lo que se ve no es lo que sale pues los agentes están influenciando al observar, postulado fundamental cuántico.

Arcadia se desarrolla en una típica casa de campo inglesa en dos escenarios temporales (principios de siglo XIX y finales del XX). En la primera parte aparecen un maestro, su alumna y varios personajes aristocráticos mientras que en la parte moderna aparecen investigadores literarios y los descendientes de los nobles de la primera parte. Ambas épocas se van mezclando de manera sutil para configurar una unidad. La obra está influenciada por la teoría *física del caos*. Supone el paso de una época dominada por la razón, donde domina una trama lineal, a otra dominada por las pasiones de una forma impredecible.

7. CIENCIA-TEATRO

A continuación, esbozaremos, de manera sintética, algunas propiedades que deberían estar presentes en toda obra de Teatro-Ciencia que se precie (también en toda obra teatral). Introduzco el acrónimo *TRECE-PET*, fácil de recordar, para designar las iniciales:

T: Técnica, R: Rítmica, E: Evolución, C: Coherencia, E: Estética.

P: Poesía, E: Emoción, T: Transformación.

Como curiosidad, me gustaría comentar que, de hecho, la mayoría aparecen en otras disciplinas artísticas (en su correspondiente contexto) como: las artes plásticas, la danza o el baile.

1) La *Técnica* en el sentido de uso de Ciencia Aplicada (mecánica, luz, imágenes, vídeos...) está en los aparatos que se introducen en escenografía. Aparece como algo *externo* a la dramaturgia y los actores (ej. aparatos bio-mecánicos, constructivismo... en puestas en escena de V.E. Meyerhold). Además, en ese caso la Ciencia Aplicada no aparece como *motor de la acción* (ej. crítica de la bomba atómica en la obra *Copenhague* de M. Frayn).

2) La *Rítmica*, ya sean sonidos, música o lenguaje, es una componente importante (ej. D. Mamet en *Sexual perversity in Chicago* juega con el lenguaje provocando una rítmica).

3) La *Evolución* se genera con la acción-reacción de los caracteres al introducir elementos científicos. La trama tiene pues una base clara en la ciencia.

4) La *Coherencia* es importante pues se introducen elementos que son aceptados por la comunidad científica. Como contraposición pueden aparecer elementos anti-científicos, negacionistas, etc. que generan conflicto.

5) La *Estética* es relevante pues refleja el punto de vista sensorial y lo que percibe el espectador. Nos da un marco para definir propuestas innovadoras o clásicas. Es importante que el director haga una elección estética pues sirve para dar unidad a todo el equipo (interpretación, escenografía, etc.).

6) La *Poesía* con su ritmo hace uso de elementos simbólicos que están en el origen del teatro. No hay ninguna incompatibilidad entre Ciencia y Poesía. A pesar de que a veces se comenta categóricamente que el arte y la ciencia son incompatibles.

7) La *Emoción* forma parte del ser humano. Si algo no nos emociona no es arte. Es un eje fundamental, conjuntamente con la transformación, de la obra teatral.

8) La *Transformación* es fundamental en la concepción del teatro. Sirve como un eje fundamental en las relaciones humanas y sociales. Debería estar siempre presente en cualquier obra teatral que se precie.

8. CONCLUSIONES

En mi concepto de Teatro-Ciencia, los aspectos científicos introducidos por los diferentes personajes, a través de la dramaturgia, deben contribuir a: 1) Generar conflicto entre los personajes. 2) La transformación de los mismos generando una trama sorpresiva. 3) Al disfrute y reflexión de los espectadores. 4) A una nueva visión del teatro (dramaturgia y puesta en escena) donde la separación entre arte y ciencia

quede completamente difuminada. 5) Es un reto como incorporar en esa nueva dimensión elementos poéticos y alegóricos en la descripción de elementos científicos. Con ello el teatro: a) Adquiere un nuevo factor temático. b) Se genera una comprensión más lúcida de la ciencia y los científicos. c) Se pueden producir implicaciones político-sociales de la ciencia.

Por supuesto, estas consideraciones se aplican al teatro dramático, entendido como teatro realista (donde las acciones se derivan de la interacción entre personajes) y teatro épico (donde los caracteres se derivan de las acciones). Sería interesante dilucidar hasta qué punto se podrían incorporar algunas de estas ideas a otros estilos (simbolismo, surrealismo, absurdo...) o al teatro posdramático (donde el texto no juega un papel relevante y la comunicación no-verbal es fundamental)¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELBEL, S. (2000). *El tiempo de Planck*. Madrid: La Avispa.
- BRECHT, B. (2009). *Vida de Galileo*. Madrid: Cátedra.
- BRISVILLE, J-C. (2008). *Encuentro entre Descartes y el joven Pascal*. Madrid: Trifaldi.
- DEMASTES, W.W. (1998). *Theatre of Chaos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DÜRRENMATT, F. (1995 [1952]). Barcelona: Tusquets.
- DJERASSI, C. Y HOFFMANN, R. (2003). *Oxígeno*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- FRAYN, M. (2000). *Copenhagen*. New York: Anchor Books: Random House.
- GOLDING, W. (1958). *La mariposa de latón*. Madrid: Cátedra.
- LEM, S. (1981). *Fábulas de robots*, S.A. Barcelona: Bruguera.
- MAMET, D. (1994). *Sexual perversity in Chicago*. London: Methuen Drama.
- MAYORGA, J. (2008). *La tortuga de Darwin*. Ciudad Real: Ñaque.
- MEYERHOLD, V. E. (1971). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- MIGHTON, J. (1998). *Possible worlds*. Toronto: Playwrights Canada.
- MONFORT, V. (2012). *La mejor posibilidad de ser Alex Quantz*. *Leer-e/Libr-e*, www.goodreads.com [10/04/2022].

¹ Mi gratitud al profesor José Romera por sus sugerencias y a D. Herranz por sus comentarios. También a M.^a P. Espín, A. Sanz y S. Sanz por correcciones de estilo.

REINHARDT, A. (1962). “Art-as-Art”. *Art International* (Lugano) VI.10 (dec.), <https://theoria.art-zoo.com/art-as-art-ad-reinhardt/> [10/04/2022].

SANZ, J. L. (2021a). *Locuras temporales*. Registro de la Propiedad Intelectual. 16/2021/7593.

____ (2021b). *Yo, no soy yo*. Registro de la Propiedad Intelectual. 16/2021/7594.

____ (2022). *Debates astronómicos*. Registro de la Propiedad Intelectual. 16/2022/397.

STOPPARD, T. (1999a). *Hapgood*. London: Faber & Faber Li.

____ (1999b). *Arcadia*. London: Faber & Faber Li.

DIÁLOGOS ENTRE LA CIENCIA FICCIÓN Y LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA

DIALOGUES BETWEEN SCIENCE FICTION AND CONTEMPORARY STAGE DIRECTING

Juan José FERNÁNDEZ VILLANUEVA
Universidad Complutense de Madrid / ITEM
juanjf02@ucm.es

Resumen: Este artículo examina los retos y posibilidades de la puesta en escena de un texto de ciencia ficción. Este complejo diálogo exige una reflexión al director de escena, desde los principios del género prospectivo, en torno a las decisiones dramáticas que guiarán el proceso creativo. El estudio de estas opciones compositivas se aplicará al análisis de tres espectáculos del panorama teatral español, contrastando la capacidad de construir un teatro de ciencia ficción desde las características particulares de la creación teatral contemporánea.

Palabras clave: Ciencia ficción. Puesta en escena. Teatro contemporáneo. Dramaturgia.

Abstract: This paper examines the challenges and possibilities of staging a science fiction production. This complicated dialogue requires the stage director to adopt the dramaturgical choices that will guide the creative process considering the principles of the prospective genre. The study of these compositional options will be applied to the analysis of three shows of the current Spanish theatre scene in order to test the capability to create a science fiction theatre from the particular characteristics of contemporary Theatre Making.

Keywords: Science Fiction. Stage Directing. Contemporary Theatre. Dramaturgy.

1. CIENCIA FICCIÓN EN ESCENA: UN DIÁLOGO COMPLEJO

El diálogo entre el teatro y la ciencia ficción suele considerarse controvertido y dificultoso, más aún si se compara con el desarrollo del gé-

ro en la narrativa o en la ficción audiovisual. Las razones que ha señalado la crítica y los profesionales de las artes escénicas abarcan distintos ámbitos. En el terreno de los fundamentos de la realización teatral se apuntan, entre otras circunstancias, las limitaciones escenotécnicas con respecto a la recreación de mundos prospectivos como el *Hard* o el *Steampunk*; también la imposibilidad de la inmersión del espectador en el mundo ficcional del espectáculo debido a la naturaleza distanciadora que caracteriza la recepción teatral tradicional (Checa, 2009).

Estas dificultades no han impedido que el teatro haya proporcionado a la ciencia ficción alguno de sus hitos. Basta con citar el paradigmático estreno de *R.U.R.*, un texto de Karel Capek que subió al escenario del Teatro Nacional de Praga en 1920 y que incorporó al imaginario escénico prospectivo la figura del robot. Casi un siglo antes, el teatro se vinculaba a las raíces del género con la versión escénica de *Frankenstein* que firmaba Richard Bringsley Peake para el English Opera House en julio de 1823 (García May, 2009). Sin ánimo de trazar un recorrido por la evolución del teatro de ciencia ficción, podemos constatar una presencia ininterrumpida del género a lo largo del siglo XX, no exenta de confusiones terminológicas y conceptuales en relación con ámbitos cercanos como *lo* fantástico o *lo* maravilloso, y cierto auge en nuestro siglo del subgénero distópico en los escenarios, parejo al que tiene lugar en la ficción televisiva y cinematográfica.

Se han mencionado las confusiones conceptuales sobre la naturaleza del género; también los impedimentos que, tradicionalmente, se achacan a la realización escénica prospectiva. Este panorama propicia la siguiente pregunta: ¿qué perspectiva puede sumarse a los presupuestos escenotécnicos, de producción teatral o las categorizaciones temáticas para desvelar en toda su complejidad los fundamentos del diálogo entre el teatro y la ciencia ficción? La respuesta puede encontrarse allí donde se gesta el contacto entre el mundo ficcional prospectivo y la creación teatral: la puesta en escena del espectáculo.

El presente trabajo propone, desde esta perspectiva, una tentativa de abordaje a los retos y posibilidades que afronta la dirección de escena cuando aborda la escenificación de un texto de ciencia ficción. El punto de encuentro se encuentra en el diálogo con los rasgos constitutivos del género durante la planificación dramaturgica del proyecto. Un diálogo complejo por las dificultades que ya se han apuntado, sin duda, pero idóneo para ofrecer un abanico de recursos poéticos con los que la escena, paradójicamente, puede reforzar los principios genéricos de la ciencia ficción.

Este objetivo conduce la investigación a la primera fase del proceso de puesta en escena, previa a la etapa de ensayos, que podemos denominar la *dramaturgia escénica*. En este período, el director de escena o el equipo creativo planifica las estrategias estéticas que sustentan la escenificación del espectáculo, siempre en conexión con la propuesta de sentido a la que se ha llegado tras la lectura contemporánea y reflexión sobre el texto fuente. Se abordará la definición de estas estrategias y sus relaciones con los fundamentos de la ciencia ficción, desentrañando las posibles opciones compositivas y sus dificultades. Posteriormente, se observará la aplicación práctica de la dramaturgia escénica en tres espectáculos prospectivos del panorama teatral español: *Banqueros vs. zombies: El juego de los mercados*, de Pilar Almansa; *Última Transmisión*, de Diego Palacio, y *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, de Angélica Liddell¹. El análisis de estas producciones posibilitará unas reflexiones finales sobre el despliegue genérico de la ciencia ficción en la praxis escénica desde los fundamentos dramáticos de la creación teatral contemporánea.

1.1. APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN DEL GÉNERO DE CIENCIA FICCIÓN²

El titular del periódico *La razón* de esta mañana, 6 de octubre de 2022, rezaba así: *Dentro de cinco años el pene se quedará obsoleto*. Cuando uno lee esto, no resulta desproporcionado pensar que pueden acudir a la mente preocupaciones como las siguientes: ¿Todos los penes? ¿Uno en concreto? ¿El mío puede ser una excepción? ¿De verdad cinco años? ¿Podrían ser más?

¿En qué sentido obsoleto? ¿Simplemente pasado de moda? ¿O es que aparecerán penes con más funciones, como todas las que trae la freidora sin aceite que acabo de comprar? ¿Va a desaparecer el interés sexual?

Sin embargo, si reconocemos que no se trataba realmente de una noticia de *La razón*, sino de la primera frase de la novela de John Varley, *Playa de acero*, no nos hacemos ninguna de estas preguntas; sino que avanzamos: ¿por qué vericuetos va a ir esto?

Bienvenidos/as a la ciencia ficción.

¹ Agradezco a Pilar Almansa y a Diego Palacio su colaboración en este trabajo, ofreciendo desinteresadamente materiales y documentación inédita sobre los espectáculos analizados.

² Considero inexcusable expresar mi profunda gratitud a Fernando Ángel Moreno, que colaboró generosamente con la investigación aportando estos apuntes sobre la definición del género de ciencia ficción.

Nos encontramos ante el género estético de mayor influencia en nuestro tiempo en moda, política, arquitectura, escultura, sociología... Ante la crisis de la modernidad, en cuanto a que la razón y la sistematización estricta de los métodos de conocimiento de la realidad humana, el propio individuo se rebeló desde finales del XVIII hasta mediados del siglo XIX mediante la literatura gótica, la obsesión con lo sublime... En definitiva, la huida de la razón.

Cuando a mediados del XIX, para ciertos escritores parece evidente que los filósofos de la sospecha no podían ser consolados mediante un radicalismo anti-sistema, comienzan las búsquedas de alternativas que, sin aceptar los encorsetamientos de la mimesis racionalista sistemática, permitieran explorar nuevos caminos sin acudir a lo religioso ni a la superstición ni a lo mágico.

Es decir, por ilustrar con un ejemplo, para combatir los apriorismos sobre el género y las imposiciones culturales asumidas como sistémicas, antropológicas, científicas... Planteamos un sistema de modelización secundaria, que diría Lotman, mediante el cual explorar críticas plausibles a lo aparentemente racional: que en cinco años el pene pudiera quedarse obsoleto porque las prótesis y los cambios de sexo puedan a llegar a ser tan fáciles y frecuentes y complejos que la histórica división pene/vagina, con sus roles encorsetados, quede obsoleta y, por consiguiente, podamos reflexionar sobre los límites socio-culturales de nuestro tiempo. Ese momento de lucidez en que pensamos: “Ah, sí, eso es plausible” es la esencia de la ciencia ficción.

Para ello, establece lo que Darko Suvin, el gran teórico de la ciencia ficción, nombró como *novum*, un cambio paradigmático que sea defendido por el texto como científicamente plausible (que lo sea realmente a cada lector determinado depende de su contexto y sus decisiones personales) para extrapolar un problema de la sociedad del tiempo de escritura³.

³ “A novum of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norm of reality. Now, no doubt, each and every poetic metaphor is a novum, while modern prose fiction has made new insights into man its rallying cry. However, though valid SF has deep affinities with poetry and innovative realistic fiction, its novelty is «totalizing» in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof (and that it is therefore a means by which the whole tale can be analytically grasped). As a consequence, the essential tension of SF is one between the readers, representing a certain number of types of Man of our times, and the encompassing at least equipollent Unknown or Other introduced by the novum. This tension in turn

Es decir, la ciencia ficción no habla del futuro, sino del presente y lleva obligatoriamente a romper postulados, lo cual implica siempre consecuencias socio-político-culturales. Para ello, precisa de un pacto de ficción por el que entendamos lo explicado como científicamente plausible, aunque en la realidad no lo sea. La diferencia con la literatura fantástica debe haber quedado clara: si un individuo se convierte en mantequilla por la calle nos quedamos horrorizados ante el hecho, sin más, nos encontramos ante literatura fantástica. Si le damos una explicación científica, por loca que sea, se convierte en ciencia ficción.

La literatura fantástica rompe la realidad, mientras que la ciencia ficción la reconstruye.

La literatura realista⁴, por lo general, retrata. Puede especular, pero su base es el retrato y a menudo se centra en las cuestiones problemáticas de un personaje concreto respecto a un presente concreto, solo hasta cierto punto universalizable. Evidentemente, no quiero decir que la protagonista de *Cinco horas con Mario* no sea universalizable, sino que parte con fuerza de un paradigma histórico muy concreto y muy explícito que resulta muy difícil ignorar.

Además, el conflicto interior del personaje suele ser fundamental en la novela realista, a la que la complejidad psicológica concreta otorga un valor, según mucha crítica canónica, fundamental.

Por el contrario, la ciencia ficción tiende mucho al personaje plano, sin necesidad de una fuerte complejidad psicológica individual. La ciencia ficción pretende abstraer inmediatamente hacia ideas socio-culturales; los personajes muy complejos particularizan muchísimo los conflictos. Evidentemente, existen personajes complejos en la ciencia ficción: muchos y muy interesantes, como Paul Atreides en *Dune*, de Frank Herbert, o Robinette Broadhead en *Gateway*, de Frederik Pohl, pero no son de base la medida del valor del texto ficcional, como ocurre tan a menudo con la literatura realista.

En un lenguaje tan icónico y tan deíctico como es el teatro, este giro de los valores literarios tradicionales resulta de gran importancia.

Lo que ocurre es que el *novum* de la ciencia ficción, si está bien trabajado en la obra, impregna todo lo formal y lo conceptual yendo más allá de lo meramente profético o escapista. No se trata de una excusa formal. Es un principio estético de construcción.

estranges the empirical norm of the implied reader” (Suvin, 1979: 64).

⁴ No nos referimos a la corriente realista decimonónica, sino a las obras sin elementos fantásticos ni cienciaficciones.

Por eso resulta importante no valorar la ciencia ficción por su posible dimensión profética, puesto que el futuro no es una mera advertencia o un juego de predicción, sino un recurso estético mediante el cual hablar del ser humano y que en el teatro adquiere unas implicaciones muy interesantes.

2. CIENCIA FICCIÓN Y PUESTA EN ESCENA

Se mencionó al comienzo del estudio que los interlocutores del director de escena que se acerca a la ciencia ficción son, esencialmente, los rasgos constitutivos del género. El apoyo en estos rasgos, y no en peculiaridades temáticas o en la inclusión de personajes característicos de algunos subgéneros prospectivos, evitará un resultado escénico sustentado en aspectos superficiales de la ciencia ficción y una propuesta meramente esteticista.

Conviene, por tanto, insistir en los principios compositivos del género. El primero de ellos es el despliegue de un mundo ficcional que se rige por criterios de verosimilitud. La exigencia del mundo ficcional verosímil en escena, como veremos posteriormente, delimita y condiciona las opciones estéticas de la propuesta escénica, especialmente en el caso de las manifestaciones del teatro posmoderno o algunas variantes de las Nuevas Escrituras Escénicas. En segundo lugar, ese mundo incluye elementos no existentes en nuestra realidad inmediata, pero posibles y justificados desde algún ámbito del conocimiento científico, lo que evita que se rompa la estructura del mundo posible. Con estos mimbres se trenza el contrato de ficción con el receptor del mundo ficcional, que lo percibe en relación contradictoria con su realidad, propia del género de ciencia ficción, y no antinómica, como es el caso de los mundos fantásticos (Moreno, 2022).

2.1. FUNDAMENTOS COMPOSITIVOS: LA DRAMATURGIA ESCÉNICA

Los rasgos genéricos entran en contacto con el director de escena y su equipo de creación en la fase de la dramaturgia escénica. Como ya se dijo, nos encontramos en la primera etapa de la escenificación de un proyecto teatral, que se define como el proceso de planificación, ensayo y establecimiento de estrategias de acuerdo con las que ha de generarse la materialidad performativa de la realización escénica (Fischer-Lichte, 2011). En este proceso, la dramaturgia escénica

es responsable tanto de la planificación como del establecimiento de las estrategias de la propuesta, sustentándose en unas tareas y en unos procedimientos fundamentales. El primero de ellos es el *objeto de la escenificación*, que supone la reflexión del director de escena, desde su poética y visión del mundo, del material literario dramático de partida. El resultado es una lectura contemporánea del texto fuente del espectáculo que cristaliza en el *núcleo de convicción dramática* (López Antuñano y García, 2022). Este *núcleo* es una síntesis de la propuesta de sentido del director de escena, la idea seminal que se pretende compartir con el espectador, y determina el resto de las áreas compositivas de la dramaturgia escénica.

Definido el objeto de la escenificación, se abordan las intervenciones dramáticas necesarias sobre el texto fuente, las estrategias con las que se planifica la teatralidad específica del espectáculo y los principios estructurales de los medios escénicos, a partir de los cuales el equipo creativo realiza los diseños artísticos de la plástica escénica. No se incidirá en la primera tarea, la intervención dramática del texto, dado que excede el marco del presente trabajo, pero conviene precisar que el éxito de una realización escénica está inevitablemente ligado a una coherente actividad dramaturgista. El concepto de *teatralidad*, en cambio, supone uno de los ejes fundamentales para el diálogo entre la ciencia ficción y la puesta en escena.

La teatralidad, tal como se entiende en este trabajo, es el proceso comunicativo que se produce entre el actor y el espectador durante el espectáculo (Cornago, 2005), una cualidad que no es previa al hecho escénico y que se inicia en la mirada del espectador cuando asume el fingimiento que propone el actor, el propio espectáculo, y del cual ambos son conscientes. El director de escena no puede controlar la teatralidad, dado que es efímera, procesual, nace en el espectador y depende de las circunstancias que tengan lugar durante el acontecimiento escénico. Sin embargo, y a pesar del alto nivel de contingencia inherente al proceso de teatralidad, puede planificar las estrategias de la experiencia estética que se propone al espectador, asumiendo incluso dicha contingencia como elemento estructural de la escenificación. Planificadas las estrategias compositivas, que se tratarán a continuación, comienza la organización de la *narrativa escénica*, sistema orgánico que materializa el discurso escénico a través de la partitización del desarrollo en el espacio y en el tiempo de los medios escénicos.

La primera estrategia compositiva de la teatralidad es el *orden de presentación o representación* de la puesta en escena (López Antuñano, 2012). Podemos visualizar estas dos opciones como los extremos de un eje a lo largo del cual aparecen distintas posibilidades poéticas de la relación entre la configuración escénica del espectáculo y la naturaleza del mundo ficcional que se escenifica. De este modo, en el orden de la presentación nos encontramos puestas en escena con un despliegue de los elementos escénicos sin sustrato de ficción. La presentación evidencia la materialidad autorreferencial del acontecimiento escénico y su condición de artefacto teatral. El tiempo es el mismo para espectadores y ejecutantes, ya que no hay fábula disponiendo un tiempo diegético o argumental; el espacio también es el mismo: el lugar donde transcurre el acontecimiento escénico. Un ejemplo extremo sería el *performance art*, donde el actor deja de serlo, ya que no realiza operación de fingimiento ni encarnación de personaje, para convertirse en ejecutante o *performer*. El orden de la representación, en el extremo opuesto, ofrece espectáculos donde se manipula la materialidad escénica con el objeto de comunicar un mundo ficcional verosímil. Inevitablemente, en el orden de la representación los planos espaciotemporales del acontecimiento escénico se desdobl原因: el tiempo y el espacio de la ficción escenificada son distintos a los del espectador. El naturalismo es un ejemplo de este orden escénico; en el caso del actor, su psicofisicidad se pone al servicio de la encarnación de un personaje, habitante de ese mundo ficcional.

Se apuntó anteriormente que la ciencia ficción se funda en la construcción de un mundo de ficción verosímil, una especulación donde se toma como referencia nuestro mundo real. La opción estética del orden escénico presentacional no parece aconsejable para el género de la ciencia ficción, ya que la inexistencia de mundo ficcional impide una de las bases consustanciales del género. Siendo estrictos con los principios de la ciencia ficción, el mundo prospectivo no tendría capacidad para desplegarse en esta opción estética. Cabe pensar, por tanto, en el orden representacional como el óptimo para planificar la puesta en escena prospectiva: el escenario puede albergar un mundo ficcional y la presencia de personajes.

El riesgo que subyace en la opción representacional es limitarla a un estilo naturalista de puesta en escena, circunstancia que afecta a dos aspectos esenciales del espectáculo de ciencia ficción: el primero de ellos es la naturaleza sinécdoica del teatro, que permite estimular con lo

ausente o indeterminado la concreción del mundo ficcional en la imaginación del espectador. Una poética estrictamente naturalista ahoga esta capacidad que, sin duda, es una de las fuentes creativas más sugerente para la puesta en escena de ciencia ficción. La solución se encuentra en opciones compositivas intermedias que se desplazan por el eje aludido, evitando el extremo naturalista del orden representacional: el realismo apuntado o sintético, lo veremos más adelante en los espectáculos analizados, puede comunicar eficazmente un mundo ficcional prospectivo, evitando además la ruptura de verosimilitud. El segundo aspecto destacable es la posibilidad que brinda el teatro con su materialidad escénica. Un objeto en escena, antes de su significación en el mundo ficcional, es una presencia material manipulada físicamente ante el público, como lo es la propia corporalidad del actor y sus reacciones fisiológicas en escena. Esa relación física en el proceso comunicativo teatral otorga al espectador una penetración sensorial en el hecho escénico, y en la ficción que lo sustenta, que enriquece su experiencia estética y favorece la comprensión de la propuesta de sentido del espectáculo por canales no exclusivamente intelectuales.

Los órdenes de presentación y representación no son excluyentes y pueden cohabitar o sucederse durante la puesta en escena. Estas posibilidades dinámicas en la partitura escénica brindan al creador del espectáculo la segunda estrategia compositiva: *la estabilidad o multiestabilidad perceptiva* (Fernández Villanueva y Del Hoyo, 2021). La primera de ellas supone la planificación de un solo orden en todo el espectáculo. Si se decide la opción presentacional, el espectador asiste al desarrollo ininterrumpido de acciones performativas y secuencias con carácter autorreferencial, la ausencia de mundo ficcional y de personajes en sentido estricto, como es el caso, citando un ejemplo, de gran parte de los espectáculos de Rodrigo García. Si se opta por la segunda opción, el orden representacional, el espectador asiste al despliegue constante de un mundo ficcional, una fábula ininterrumpida y la evolución de personajes, sea cual sea la poética de la puesta en escena. Los trabajos de Miguel del Arco o de José Carlos Plaza apuntan en esa línea. En ambos casos el espectador mantiene una percepción estable, ya que no varía en ningún momento el carácter de los elementos escénicos, de las acciones y la configuración del trabajo del actor. La multiestabilidad perceptiva se produce cuando se alternan o simultanean los dos órdenes en la realización escénica. Es el caso de

Angélica Liddell, como se comprobará más adelante. El espectador se ve obligado a realizar *saltos* en su percepción del acontecimiento escénico, dado que en algunas secuencias del espectáculo asiste a la presencia de personajes en una fábula, mientras que en otros momentos se encuentra con los actores dejando de interpretar seres ficcionales para evolucionar como *performers*, incluso como ellos mismos, en un escenario donde ha desaparecido la ficción que se estaba comunicando. La percepción es inestable y obliga al espectador a una recepción de la propuesta de sentido espectacular por asociaciones y sinestesia.

Si la ciencia ficción se acomoda al orden representacional, cabría pensar que la estabilidad perceptiva, en ese orden, sería la estrategia teatral más oportuna. Evidentemente, esta opción no desmantela los elementos que configuran el mundo prospectivo de la ciencia ficción: el principio de causalidad, la continuidad espaciotemporal, el arco de desarrollo de los personajes. Sin embargo, no podemos descartar la posibilidad de la multiestabilidad perceptiva, como veremos en *Perro muerto en tintorería*. El riesgo, en todo caso, estriba en que cada cambio de orden debilita progresivamente la percepción del espectador sobre el mundo ficcional y, con ello, amenaza con una posible ruptura del pacto de ficción.

La última de las estrategias compositivas que estructura la teatralidad de la dramaturgia escénica es la *relación del espectador con el espectáculo*. Pueden plantearse tres alternativas básicas, siendo la primera la *distancia*, que marca una cesura entre el hecho escénico y el espectador. Esta opción, sin duda, salvaguarda la verosimilitud de la fábula, facilitando la escenificación de un tiempo diegético y un espacio fabular. La *inmersión*, por su parte, supone una inclusión del espectador en el espacio tiempo de la escena, mientras que la *interacción*, última de las opciones, propone la intervención del espectador en el devenir del espectáculo alterando, en ocasiones, su desarrollo, como sucede en *Banqueros vs. zombies*. La opción más arriesgada, si se pretende no desarbolar el mundo ficcional, es la interacción. El espectador, al participar en el hecho escénico, toma conciencia inevitablemente del artificio teatral y de su condición lúdica.

Los fundamentos expuestos conforman las posibles opciones compositivas con las que el director de escena planifica y compone las estrategias de teatralidad de su espectáculo. No resulta acertado comprenderlas como una preceptiva de construcción escénica, sino como la paleta de posibilidades dramáticas con la que el director de escena, desde la reflexión realizada sobre el texto dramático de partida, juega y compone

la poética específica de la escenificación. Más aún si tratamos un género como la ciencia ficción, que no presenta codificación escénica particular. Los tres espectáculos que se analizan a continuación son un claro ejemplo de este posicionamiento.

2.2. *BANQUEROS VS. ZOMBIS: EL JUEGO DE LOS MERCADOS*

Banqueros vs. zombies: El juego de los mercados es, según apunta Teresa López Pellisa (2018), una distopía satírica y grotesca. El espectáculo, dirigido por Pilar Almansa, se estrenó en el Teatro Galileo de Madrid el 13 de febrero de 2015.

El detonante de la obra es la investigación que realizó el equipo creativo sobre las dinámicas macroeconómicas que provocaron la crisis de Lehman Brothers en 2008. El tiempo histórico de la obra se sitúa en 2030, en un mundo controlado por un sistema neocapitalista y corrupto que utiliza un descubrimiento científico para controlar la quiebra de los mercados: el suero zómster, que transforma a las personas insolventes en zombies inofensivos, trabajadores incansables. Esta medida se denomina zombificación por deuda y se dirime en el Foro Mediterráneo para la zombificación y las finanzas, que es el espacio dramático de la obra.

La propuesta escénica se apoya en tres pilares: el primero de ellos es la zombificación por deuda, que introduce el elemento no existente propio de la ciencia ficción, el zombi, y la justificación científica con el suero zómster. El zombi, que solo comparece en escenario a través de las pantallas de video del espacio escénico, encarna la imagen de los afectados por las crisis del sistema: desahuciados, habitantes del tercer mundo. Su mansedumbre se irá convirtiendo en agresividad hasta provocar la invasión de las ciudades y el propio Foro.

El segundo pilar es la estructura dramática: el formato *elige tu propia aventura*. El público encarna a *los mercados* y en varios momentos del espectáculo debe pujar en bolsa y realizar otras acciones. El desarrollo del espectáculo depende de los resultados de esta interacción en tiempo real, lo que llevó al equipo de dramaturgia a idear distintas líneas de desarrollo fabular. El tercer pilar, relacionado con el anterior, es la inclusión del elemento tecnológico. La propuesta escénica presenta veinte cortes de vídeo, que incluyen imágenes de archivo y de producción propia. El equipo creativo, además, diseñó expreso una aplicación que el espectador debía instalar en su móvil y que le permitía participar en los juegos interactivos, cuyos resultados se proyectaban simultáneamente en las pantallas.



Imagen1. *Banqueros contra Zombies. El juego de los mercados*

La complejidad de la propuesta dramática contrasta con la naturaleza sintética del espacio escenográfico, conformado desde las pautas del realismo apuntado: un espacio en disposición frontal con dos sillones y un atril que evoca el salón de actos del Foro Mediterráneo. El espacio ficcional se extiende al patio de butacas, que forma parte de ese auditorio. El fondo de escenario, aforado con cámara negra, dispone tres pantallas situadas simétricamente donde se proyecta el contenido audiovisual del espectáculo.

La estructura de *Banqueros vs. zombies* se apoya en un orden representacional, planteando un mundo ficcional y tres personajes base, a los que siguen ocho más, encarnados por dos actores y una actriz, Dolores Garayalde, que es igualmente una de las dramaturgas del proyecto. Este mundo ficcional distópico es el sustento del espectáculo, que se estructura en distintas secuencias, algunas de las cuales no suceden en el espacio ficcional base. Resulta interesante apuntar que, a pesar de la fragmentación espacial, se mantiene la continuidad espaciotemporal, regresando ineludiblemente, tras la secuencia con el cambio del lugar de la acción, a la disposición espacial base: el salón de actos del Foro. Este espacio supone para la narrativa escénica un eje sobre el que pivota la acción escénica, impidiendo la dispersión en el espectador y potenciando la propuesta de sentido de la escenificación.

El orden representacional del espectáculo presenta una estabilidad perceptiva. Ciertamente es que Almansa opta por la interacción como estrategia estética, con el riesgo ya mencionado, pero las intervenciones del público se producen en el marco del mundo ficcional creado. Reforzando la estabilidad de la ficción, ni en escenario ni en las pantallas hay otra presencia que personajes, con la salvedad de personas reales como Cristine Lagarde o Mario Monti que, además, aportan verosimilitud a la fábula. Con respecto a los seres ficcionales, de nuevo un elemento esencial del orden representacional, encontramos personajes tipo, teñidos con un estilo grotesco.

Resulta oportuno apuntar algunas características de la estrategia compositiva de la videoescena, ya que se trata de un elemento escénico habitual, aunque no imprescindible, en el teatro de ciencia ficción. Para ello, conviene acercarse, por su eficacia como herramienta de análisis, al concepto de *remediación*, acuñado por David Bolter y Richard Grusin (2011). La remediación alude al tipo de relación de la videoescena con el resto de los medios escénicos del espectáculo. Esta relación, según los autores, puede ser de dos tipos. El primero de ellos es el *tributo*: el medio audiovisual no entra en oposición con el resto de los medios. El objetivo es la transparencia, esto es, la fusión de la videoescena con el resto de los elementos escénicos para no imponerse a ellos en la percepción del espectador. El resultado de esta opción es la *inmediación transparente*, que favorece la continuidad narrativa del espectáculo. La segunda relación posible es la *competencia*: el medio audiovisual entra en oposición con los medios físicos. El resultado es la *hipermediación*, cuyo objetivo es evidenciar la presencia tecnológica del audiovisual en el espectáculo. Esto provoca la fragmentación de la atmósfera ficcional y desvela la naturaleza de artefacto del acontecimiento escénico. Los trabajos de Agrupación señor Serrano se encaminarían en esta dirección.

En el caso de *Banqueros vs. zombies*, la videoescena opera por *inmediación transparente*, lo que favorece el orden representacional, elegido por el equipo creativo como estrategia estética. Efectivamente, las pantallas son elementos del espacio ficcional (las pantallas del salón de actos del Foro) y se funden con el resto de los elementos escénicos. En esas pantallas se desarrolla un *reality show* televisivo, se produce una videollamada, manteniendo en todo momento la continuidad espacio temporal del espectáculo sin quebrar el mundo ficcional constituido.

2.3 ÚLTIMA TRANSMISIÓN

Última Transmisión es un espectáculo, a partir del texto de Quique y Yeraí Bazo, dirigido por Diego Palacio y estrenado en el Laboratorio de las Artes de Valladolid el 29 de octubre de 2014. Nos encontramos ante una distopía que transcurre en un tiempo histórico indefinido, aunque por el vestuario y los objetos podemos ubicarla en un tiempo futuro muy cercano al nuestro.

En *Última Transmisión* la humanidad ha sucumbido a una amenaza que no se especifica en ningún momento. Esta indefinición potencia la participación del espectador, ya que puede proyectar en la ficción escénica su propio imaginario para completarla. La acción transcurre en un único espacio: un sótano abandonado que fue ocupado por una familia. Quedan los objetos que recuerdan su estancia: juguetes, latas de comida, una pizarra con anotaciones, una emisora de radioaficionado. A ese espacio llega un superviviente, el único personaje físico del espectáculo, que huye de la amenaza y tratará de ponerse en contacto con otros seres humanos a través de la emisora. El espectáculo presenta dos personajes más. El primero de ellos es la voz en *off* de una mujer que acude al sótano y trata desesperada de que el hombre abra la puerta. No lo hace y la mujer muere. El segundo personaje lo aporta la videoescena: una mujer cuya imagen aparece en distintos puntos del sótano, interpelando con mensajes crípticos al superviviente hasta que descubrimos que se trata de su hermana, víctima del exterminio por no recibir su auxilio. Este reconocimiento provoca que el hombre decida dejar de esconderse y afrontar la situación, tomando sus armas y saliendo del sótano.

El espacio escenográfico, con una disposición frontal, respeta la propuesta del espacio dramático: el sótano se configura desde un realismo apuntado, como en el caso de *Banqueros vs. zombies*, con tres aspectos interesantes: las dimensiones son reducidas, potenciándose la sensación de ahogo y confinamiento; en segundo lugar, los límites de los corpóreos que configuran las paredes del espacio están a vista del espectador. De este modo, un espacio realista que evidencia sus límites desvela igualmente su condición de escenografía teatral. El último aspecto destacable es el desequilibrio del espacio del sótano con respecto al eje del escenario. Esta decisión compositiva apoya, desde la plástica escénica, la sensación de inestabilidad emocional y psicológica del personaje, que se ve proyectada en la configuración espacial.



Imagen 2. *Última transmisión*.

Los objetos escénicos reciben un tratamiento hiperrealista. Todas las acciones con estos objetos, de pequeñas dimensiones y cotidianos, tienen como objeto potenciar la sensorialidad de la propia acción: el ruido de la emisora, el crujido de los rotuladores al escribir en la pizarra, los chasquidos metálicos de las latas.

Las estrategias estéticas de esta propuesta se apoyan, al igual que en *Banqueros vs. zombies*, en un orden representacional, aunque más puro, podría decirse, que el trabajo de Almansa, ya que opta por la distancia en cuanto a la relación actor-espectador. La opción de la estabilidad perceptiva, no hay ruptura en ningún momento del desarrollo ficcional, abunda en esta opción estética. La atmósfera distópica se extiende más allá del espacio dramático gracias al trabajo compositivo de evocación del plano ausente: voz en *off*, campo sonoro con colchones sonoros indeterminados. La amenaza, indefinida, late sensorialmente en la atmósfera del espectáculo, creando un plano exterior al sótano que debe recrear el espectador. Esta opción se distingue de la de Almansa, que sí da presencia al zombi, aunque a través de las pantallas y en contadas ocasiones. Con esta decisión, la directora evita la ruptura del pacto de ficción, porque no desvela, con la presencia física, el artificio de esos personajes.

La videoescena de *Última transmisión* tiende a una intermediación transparente. La mujer pertenece a otro plano de realidad, la virtualidad de la imagen es su plasmación escénica, pero se integra en el sótano

donde habita el superviviente, proyectándose sobre las mismas paredes del espacio y fundiéndose con él.

La tipología dramática del superviviente es la de personaje individuo, caracterizado por una profundidad psicológica que no se encuentra en los personajes de Almansa. Sin embargo, sus conflictos y procesos internos se alejan de una poética actoral de realismo psicologista para manifestarse a través de la fisicidad. El superviviente es un animal enjaulado, física y mentalmente, preso de brotes paranoides y con síntomas de Trastorno obsesivo compulsivo. Accedemos a este complejo mundo interior gracias a la partitura física del actor, que realiza a lo largo del espectáculo acciones físicas recurrentes con las que se obliga a una rutina con la que *ordenar* su mundo y evadirse del remordimiento que le persigue: marcar los días en la pizarra, serie regular de nueve flexiones diarias, hacer crucigramas, ordenar el espacio. El actor realiza orgánicamente estas acciones y su cansancio, real, su sudor, sus jadeos, al servicio de la encarnación del personaje, impactan sensorialmente al espectador, favoreciendo su comprensión de la fábula y el pacto de ficción.

El viaje de aprendizaje que realiza el superviviente, sin duda el objetivo que se ha trazado la mujer de la videoescena, supone una purgación psicológica, física y emocional, así como una victoria sobre el miedo a lo indefinido y a la otredad. La salida del sótano, a pesar del peligro que conlleva, es la imagen escénica de esta superación.

2.4. PERRO MUERTO EN TINTORERÍA: LOS FUERTES

Perro muerto en tintorería: Los fuertes es un texto de Angélica Liddell cuyo estreno firma la propia autora en el Teatro Valle-Inclán (CDN) el 8 de noviembre de 2007. En el mencionado trabajo de López Pellisa el texto se cataloga como distopía político capitalista o distopía metafísica. La propia Liddell incluirá el espectáculo dentro del género apocalíptico de la política-ficción (Díaz Sande, 2007). Desde la perspectiva de la puesta en escena, el trabajo alcanza una complejidad que, como veremos, amplía más allá del marco de la ciencia ficción su naturaleza espectacular.

Perro muerto en tintorería, a semejanza de *Banqueros vs. zombies*, se apoya en las circunstancias sociopolíticas de principios de siglo, en este caso en la ola de miedo generado tras los atentados del 11S. Liddell pone en diálogo esta situación con circunstancias personales, referentes filosóficos y su propia poética, asentando la propuesta en un mundo ficcional

distópico que, al igual que *Última Transmisión*, no queda definido temporalmente, aunque puede situarse muy cercano al de los espectadores. El sistema político, encarnado en el personaje Combeferre, aprovecha el miedo para ejercer un control sobre los individuos y convertirlos en *cuerpos productivos*. Esta premisa se duplica en dos conflictos, íntimamente relacionados: un conflicto público, el miedo al extranjero, y un conflicto individual, el miedo al otro. En ambos casos, la válvula de escape es la violencia física y psicológica.

La acción transcurre en un espacio único: una tintorería, lugar donde se higienizan los residuos y se reciclan los desperdicios de la comunidad que no acata el pacto de control ejercido por el sistema: prostitutas, bufones, actores. El sustrato ideológico de la propuesta se articula a través del antagonismo Diderot-Rousseau. En *Perro muerto en tintorería*, Europa es la heredera del contrato social, quedando excluido el bufón, representado en el sobrino de Rameau, que interpela directamente al público. Liddell trenza este nudo conceptual con otra línea del espectáculo: la reflexión sobre la naturaleza del actor, del bufón, y la cobardía del espectador que lo escucha. Una investigación, en fin, sobre la propia naturaleza del arte. De este modo, el armazón del espectáculo, que se nutre también de aspectos biográficos y reflexiones de la autora, desarrolla una estructura circular con distintas líneas temáticas que dialogan entre sí.



Imagen 3. *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*.

El espacio escénico de la tintorería nos desvela ya el desplazamiento de las estrategias estéticas del espectáculo hacia el orden presentacional: Liddell presenta el escenario como un área de juego escénico y no la reproducción del establecimiento: una suerte de instalación donde un rótulo con la palabra TINTORERÍA es la única marca ficcional. En el centro del escenario observamos una superficie elevada de césped artificial donde se sitúa un sillón. A ambos lados del escenario, diseminados y en desorden, aparecen objetos escénicos y elementos escenográficos: a izquierda de público, una reproducción del cuadro *El columpio*, de Fragonard, tras el sillón desde el que Combeferre vigila las evoluciones de los personajes y dicta sus consignas con un megáfono. A la derecha del espectador, un lienzo con flores, un columpio que será utilizado al final del espectáculo, remedo del motivo del cuadro. Los objetos escénicos, cubos, ramas, piedras, son utilizados por los actores en acciones performativas.

La partitura del espectáculo facilita la comprensión del objeto de escenificación de Liddell. El diseño de su estructura presenta una sucesión de secuencias sin continuidad causal. La naturaleza de estas secuencias es doble: un primer grupo lo conforman monólogos y diálogos de los personajes que *habitan* la tintorería. El segundo grupo son aquellas secuencias en las que Liddell se dirige al público. En la mayoría lo hace o bien como *el puto actor que hace de perro* o como *Hadewijch*, personajes de la ficción, aunque encontramos algún fragmento en el que interviene como la propia Liddell, desvelando circunstancias personales o aludiendo al propio espectáculo. La partitura, por tanto, bascula hacia el carácter presentacional: no hay una fábula desarrollada a lo largo del espectáculo, aunque sí marcas que remiten o aluden a un mundo ficcional. En su propuesta de horadar el territorio de la ficción, Liddell aboga por la multiestabilidad perceptiva: el espectador asiste en ocasiones a secuencias donde personajes dilucidan sus conflictos, exentos de caracterización psicologista; a continuación, recibe la intervención directa de Angélica Liddell, sufriendo su agresión verbal. La propia Liddell, al finalizar sus intervenciones, indica el título, contenido y personajes de la secuencia siguiente. El espectador experimenta así el continuo salto perceptivo entre personajes/ficción, y *performers*/presentación.

La conformación de la poética de actuación está en consonancia con el resto de la propuesta. Desde la tipología de personajes que propone Marga del Hoyo (Fernández Villanueva y Del Hoyo, 2021) se pueden definir a los seres ficcionales del espectáculo como *personajes difumi-*

nados: un tipo, propio del teatro contemporáneo, que mantiene algunos rasgos ficcionales, nombre, acción o conflicto base, pero que se construye a partir de la acción en el aquí y el ahora del hecho escénico. El personaje difuminado opera como un contenedor de acciones performativas, textos no anclados en motivaciones psicologistas y, en ocasiones, una gestualidad al servicio de la ilustración y no de la representación del personaje. Es el caso de la secuencia en la que Getsemaní remeda a la mujer del cuadro de Fragonard.

Un último apunte sobre la multiestabilidad perceptiva es la inclusión en el espectáculo de la emergencia de lo real con la entrada de Nasima, una mujer árabe que comparece como ella misma, vestida con una camiseta del Fútbol Club Barcelona. El extranjero, la amenaza de la que nos defienda el contrato social, cobra cuerpo en el espectáculo, lo que nos permite descubrir que estamos ante otro excluido del contrato, un desperdicio del poscolonialismo europeo.

Todos estos aspectos confirman, en suma, que las estrategias estéticas de Liddell son las de un orden presentacional, con un alto grado de inestabilidad perceptiva y un elevado nivel de contingencia. La interacción con el espectador es la distancia, aunque quebrada por intervenciones directas a público que, sin embargo, no producen el efecto de inmersión y menos aún el de interacción. Esta opción estética es necesaria para escenificar una de las claves de sentido del espectáculo: la cobardía del espectador, víctima complaciente del contrato, que no es capaz de tomar la iniciativa y abandonar su butaca a pesar de la agresiva interpelación de la actriz.

Este análisis provoca necesariamente una pregunta: ¿estamos ante un espectáculo de ciencia ficción? Atendiendo a los fundamentos genéricos y a su diálogo con los elementos propios del hecho escénico la respuesta es afirmativa. Aunque el despliegue del mundo ficcional presenta continuas cesuras, Liddell no renuncia a su peculiar atmósfera distópica, que, precisamente gracias a las apelaciones al público, extiende al patio de butacas. A pesar del evidente despliegue performativo, la directora mantiene las marcas que remiten a la ficción base: el nombre del espacio, de los personajes. La iluminación refuerza y distingue el carácter de las secuencias donde los personajes actúan en su mundo ficcional con un código distinto a los fragmentos donde se interpela a público. En el primer caso encontramos ambientes lumínicos cálidos, con poco brillo e intensidad; en las rupturas de la ficción se plantean atmósferas de luz con más intensidad, menos opacas y con presencia del no color.

Por último, la fisicidad de las acciones se sitúa en la línea de *Última Transmisión*, aunque llevada a una ejecución extrema. La evidencia del agotamiento de los actores en sus partituras físicas, sin interpretación psicologista, conecta con el público gracias al impacto estético y a la sensorialidad de la acción, reforzando el acercamiento a la sociedad distópica que plantea el espectáculo y a su propuesta de sentido: la extenuación del individuo contemporáneo, los resultados del control del sistema, que excluye del contrato social a los improductivos, los extranjeros, los residuos de una sociedad donde los bufones, son los garantes de la filosofía y, al tiempo, los encargados de divertir a una sociedad escondida plácidamente en la oscuridad del patio de butacas.

3. HACIA UNA CIENCIA FICCIÓN ESCÉNICA

El diálogo de la puesta en escena con la ciencia ficción no se agota en las posibilidades y propuestas escénicas a las que se ha acercado este trabajo. Afortunadamente, y los tres espectáculos así lo evidencian, las estrategias de teatralidad a disposición del director de escena son versátiles y admiten resultados estéticos y compositivos de naturaleza muy diversa. En todo caso, cabe insistir en que una creación escénica que desee asentarse coherentemente en el género de la ciencia ficción debe atender a los rasgos genéricos y desarrollarlos desde los propios lenguajes de la escena, sus capacidades estéticas, técnicas, y las condiciones intrínsecas al acontecimiento teatral: la medialidad específica del hecho escénico, con la interacción entre actores y espectadores, y la efímera materialidad escénica durante la cual se produce ese contacto. La ciencia ficción en teatro no puede ceñirse a un intento de mera traslación a escenario de conflictos, atmósferas e imágenes que pueden aportar otros medios y lenguajes artísticos, como el cinematográfico o la literatura: debe encontrar su propia definición a partir de los lenguajes y herramientas compositivas propias de la creación teatral, ampliando de este modo las posibilidades estéticas del género. Tampoco consiste en la inclusión de tecnología o de algún elemento propio de la ciencia ficción con propósito esteticista, aislado de la propia propuesta de sentido de la puesta en escena. El punto de partida, y los tres espectáculos así lo han demostrado, se encuentra en el diseño de las estrategias de teatralidad de la propuesta. En ese momento creativo, el director trenza los mimbres de un universo escénico de ciencia ficción a través de su comprensión del mundo para hacernos reflexionar sobre el nuestro, sobre nosotros, sin pretensiones proféticas. Este es el objetivo final de la creación escénica, como bien supo definir Heiner Müller cuando afirmó que el teatro no tiene lugar en la escena, sino entre la escena y los espectadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLTER D. J. Y GRUSIN, R. (2011). “Inmediatez, hipermediación, remediación”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 16, 29-57. Disponible en línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/36986> [20/06/2022].
- CORNAGO, Ó (2005). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. *Telón de fondo 1*. Disponible en línea: <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/04-Cornago-Oscar-teatralidad-paradigmas-esteticos.pdf> [20/06/2022].
- CHECA, J. (2009). “Lo fantástico y el teatro español del siglo XX”. En *Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid), Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), 152-177. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid.
- DÍAZ SANDE, J. R. (2007). “*Perro muerto en tintorería: Los fuertes*”. *Madrid Teatro*. Disponible en línea: <http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2007/entrevista265.htm> [20/06/2022].
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, J. J. Y DEL HOYO, M. (2021). “Actuación y dramaturgias del personaje”. En *El análisis de la escenificación*, J. Martínez Valderas y J.G. López Antuñano (eds.), 201-251. Madrid: Fundamentos.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- GARCÍA MAY, I. (2009). “El maravilloso teatro de lo maravilloso”. En *Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid), Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), 121-151. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid.
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2012). “Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación”. *Nueva Revista* 140. Disponible en línea: <https://www.nuevarevista.net/teatro-del-siglo-xxi-presentacion-versus-representacion/> [20/06/2022].
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. Y GARCÍA, I. (2022). *Teatro clásico contemporáneo*. Madrid: Antígona.
- LÓPEZ PELLISA, T. (ed.). (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana.
- MORENO SERRANO, F. A. (2022). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*. Gijón: Sportula.
- SUVIN, D. (1979). *Metamorphoses of science fiction*. New Haven y Londres: Yale University Press.

**EL FANTASMA EN LA MÁQUINA:
EL CUERPO UBICUO DE LA ESCENA
POSDIGITAL**

**THE GHOST IN THE MACHINE:
THE UBIQUITOUS BODY OF THE POST-DIGITAL
SCENE**

María Ángeles GRANDE ROSALES
Universidad de Granada
grande@ugr.es

Resumen: La condición posdigital de nuestro tiempo implica la expansión del paradigma escenocéntrico del teatro hacia su expansión en la cultura mediática. Si en un principio el conflicto entre lo teatral y lo mediático se formuló a partir de la fisicidad del cuerpo del actor desde su presencia –teatro– frente a su reflejo o especularidad –medios–, esta oposición confluyó más tarde en formulaciones híbridas y subjetividades transgresoras, como en la *performance* posorgánica (Stelarc, Orlan, Marcel.lí Antúnez, Eduardo Kaj, Alicia Kopf). Asimismo, los nuevos procesos tecnocreativos han revertido, especialmente durante el paréntesis pandémico, en la espectacularización de lo social y la exhibición de lo íntimo.

Palabras clave: Teatro digital. Poshumanismo. Cíborg. Ubicuidad. Transmedia.

Abstract: The post-digital condition of our time implies the expansion of the performative paradigm of theatre towards its expansion in media culture. At first the conflict between theatre and media was formulated on the basis of the physicality of the actor's body (its presence in theatre versus its reflection or specularity in media). Later on, this opposition converged in the form of hybrid conceptualizations and marginal subjecti-

vities, especially in post-organic performance (Stelarc, Orlan, Marcel.lí Antúnez, Eduardo Kaj, Alicia Kopf). Likewise, the new techno-creative processes have reverted, especially during the pandemic parenthesis, in the theatralization of the social sphere and the exhibition of intimacy.

Keywords: Digital Performance. Posthumanism. Cyborg. Ubiquity. Transmedia.

This is my body, this is my software.

ORLAN

1. LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA ESCENA

El lenguaje escénico del siglo XX puede comprenderse como historia de la transformación que ha sufrido en la búsqueda su propia especificidad, es decir, lo que lo diferencia frente a otros medios emergentes –cine, televisión, vídeo– como consecuencia de la irrupción de las nuevas tecnologías de la comunicación. Por una parte, frente al realismo de la ficción cinematográfica, la teatralidad se definió como un tipo de experiencia diferente, la de la presencia real, el encuentro mínimo entre actor-espectador a la manera de Grotowski. Por otra, frente a la emisión continua televisiva y la soledad del espectador, el teatro apostó por su tradición más lúdica y se concibió como ceremonia o fiesta colectiva. El teatro como suceso en vivo y presencia real, la interacción simultánea con el público, el teatro como acontecimiento y el énfasis en el cuerpo son posibilidades a las que el medio se acoge para justificar su diferencia y su distancia estética en la era McLuhan. No obstante, a esta lógica de oposición le sucede paradójicamente el impulso contrario de hibridación y contaminación, como se observa en las variadas manifestaciones del teatro contemporáneo.

De hecho, asistimos a la redefinición del medio teatral en el paisaje tecnológico del nuevo milenio. A manera de réplica de las máquinas de reproducción y simulación propias la nueva era de capitalismo electrónico, muy alejadas ya de las máquinas de la sociedad industrial inspiradoras de los futuristas, las artes escénicas contemporáneas confluyen en *tecnoteatros* dentro del ecosistema mediático de nuestro tiempo (Grande, 2015). Mediante este hiperónimo cabe distinguir el *hiperdrama* como traslación hipertextual del texto dramático, a la manera de Charles Deemer, y el *ciberteatro*, una acción dramática mimetizada desde la interfaz informática

que solo tiene lugar como activación de un *software*, diríamos hoy, en el metaverso, es decir, en el mundo virtual. En ambos casos no trataríamos tanto con géneros teatrales convencionales como con cibergéneros: si el hiperdrama puede considerarse un caso particular de género literario transferido y adaptado al nuevo medio, puesto que el receptor lee un guion dramático e interviene en el mismo a partir de elección de hipervínculos, el ciberteatro implica la potencialidad de un género electrónico autónomo dependiente por completo de la activación de un programa informático. No existe actuación como tal y en estas propuestas, aún minoritarias: la acción se restringe a la interacción *en línea* de avatares digitales.

Lo digital, sin embargo, deja de ser una característica distintiva del teatro contemporáneo puesto que prácticamente todo es híbrido y el *software* forma parte invariablemente de la dramaturgia de cualquier espectáculo en mayor o menor medida. La relación teatral tradicional se mantiene en detrimento de la interfaz cibernética, y se llevan a cabo en experimentos escénicos que aúnan coreografía en tiempo real y movimientos corporales sincronizados en pantalla, a la manera de los espectáculos de Klaus Obermaier (http://www.exile.at/ko/klaus_bio.html [20/06/2022]). También se consiguen audaces efectos escénicos en la espectacular fusión de interpretación, tecnologías digitales, pantallas, uso de dispositivos móviles e incluso conexión simultánea en directo entre actores y espectadores de diferentes países, como en el caso de la Fura dels Baus (<https://lafura.com/> [20/06/2022]), popularizada en la actualidad mediante crecientes emisiones en continuo.

Así, la escena contemporánea aborda de manera absolutamente inédita desde la tecnoestética y la intermedialidad la inscripción del cuerpo en escena a través de proyección videográfica, paisajes sonoros, procesamiento electrónico de voces y sonidos o robótica. El cuerpo se transforma, multiplica, fragmenta, disemina o desmaterializa a través de la pantalla. La introducción de la imagen electrónica desafía nuestros ámbitos perceptivos y produce juegos barrocos en la simultaneidad de la presencia de los actores y su imagen proyectada en la pantalla. También se altera nuestra percepción con el ritmo, que acelera o ralentiza la imagen, así como se introducen perspectivas inéditas desde la sintaxis fílmica –focalización, alternancia de planos o cambio de ángulos, entre otros–. Pero las nuevas tecnologías no solo han incidido en una nueva transformación del tratamiento de la fisicidad del actor a partir de la imagen virtual, sino que también exploran nuevos desequilibrios y órdenes diversos que parecen excederlo, lo que se traduce en dos rasgos que caracterizan la presencia del cuerpo en la escena posdigital: poshumanismo y ubicuidad.

2. POSHUMANISMO

Desde la crítica a la centralidad del metarrelato del humanismo liberador, muchos de los procesos de reflexión artística se instalan en el poshumanismo. Sin caer en reduccionismos de corte materialista o idealista, considera lo corporal como una suerte de prótesis orgánica originaria susceptible de ser implementada con otras, hasta posibilitar su fusión con máquinas inteligentes. El cibernético, neologismo formado a partir de los términos “cibernético” y “organismo”, que alude a la hibridación entre lo orgánico y lo inorgánico, constituye el signo de nuestra época. El origen del término se debe a los científicos Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline, quienes lo crearon en 1960 para referirse a la fusión de organismo vivo y máquina mediante el empleo de la alta tecnología con objeto de mejorar o sustituir las funciones orgánicas. No obstante, el uso generalizado del término y su relación con el sujeto poshumano está relacionado con la influencia de “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980’s”, de Donna J. Haraway (1985).

2.1. ROBOTS E IA

Entre los precedentes del cibernético encontramos el robot, cuya etimología proviene del término checo *robota* (“servidumbre” o “trabajo forzado”; *rab*, “esclavo”), término que precisamente se dio a conocer en la obra teatral *R.U.R. Robots Universales Rossum* escrita por el dramaturgo checo Karel Čapek en 1920 para aludir a dispositivos mecánicos proveedores de servicios mediante una programación informática específica. La idea del término provino de su hermano Josef Čapek y la obra, traducida a más de treinta lenguas, popularizó la palabra a partir de ella. Los robots además constituyen el eje de la trama. *R.U.R.* trata sobre la producción en cadena de humanos artificiales como fuerza de trabajo potencial que libere la carga de trabajo de los humanos. En una sociedad consumista con natalidad decreciente su finalidad es la de abaratar los costes de producción reemplazando a los seres humanos, si bien esta población de robots encarna así mismo la amenaza de rebelión al tomar conciencia de su papel de esclavos. De apariencia antropomorfa o humanoide, el robot resulta de especial interés en la dialéctica entre cuerpo y máquina que caracteriza la escena del siglo XX y ha sido inevitable que estas figuras artificiales proporcionen interrogantes acerca de su naturaleza como posible réplica humana, cuestión aún más marcada en un androide/ginoide “robot que trata de imi-

tar, total o parcialmente, el aspecto y el comportamiento del ser humano” (Bonachera, 2017: 54), o bien en el replicante “tipo de androide formado a partir de materia orgánica genéticamente manipulada” (Bonachera, 2017: 55), emblemáticos en creaciones de la literatura y el cine contemporáneos.

Como homenaje a Čapek y cien años después de que esta palabra fuera acuñada por primera vez en una obra dramática, recientemente se ha invertido el planteamiento de *R.U.R.*: quince científicos y dramaturgos de la universidad Carolina de Praga, el Teatro Švandovo y la academia de Artes Escénicas trabajan en un proyecto liderado por Rudolf Rosa, especialista en lingüística computacional, en el que Inteligencia Artificial y Robótica confluyen para optimizar el robot primigenio protagonista de la obra y convertirlo en el primer “escritor” de una obra de teatro a través del proyecto THEAITRE, juego de palabras entre la palabra inglesa *theatre* y las siglas de *Artificial Intelligence*, AI.

Aunque las técnicas de inteligencia artificial se habían usado para la creación de música, pintura o poesía, nunca antes se había intentado la aplicación de un modelo de lenguaje generativo como la aplicación GPT-2 al teatro. Si bien el GPT-2 puede completar textos mediante la imitación de estructuras previas, el reto ahora es mayor, pues no se trata tanto de desarrollar noticias como de escribir guiones dramáticos a partir de obras previas. El proyecto fue desarrollado por el consorcio OpenAI para generación automática de una representación teatral concreta mediante la herramienta THEaiTRobot de código abierto, generador de texto basado en la predicción “específica para obras teatrales, que ‘comprende’ el mecanismo de la dramaturgia y es capaz de combinar las propiedades de GPT-2 con la continuación de un principio de escena dado y la escritura de réplicas, además de realizar su traducción, en este caso, al checo” (Lloréns, 2020).

Incluso se han llevado a cabo experimentos para demostrar su eficacia, contrastando el texto inicial de diversas escenas tomadas de *R.U.R.* y su continuación por parte de un ser humano o por el programa para ver si podían ser claramente diferenciadas, algo que se ha demostrado imposible en la práctica. No obstante, se observan algunos problemas que requieren perfeccionar la herramienta, como impedir la generación indiscriminada de nuevos personajes, aumentar la eficacia dramática de las réplicas o adecuarlas al desarrollo dramático. Esta obra, inicialmente prevista para su estreno el 25 de enero de 2021 en el Teatro Švandovo de Praga, finalmente se retransmitió el 26 de febrero en *streaming* debido a la emergencia

sanitaria de la COVID 19 bajo la dirección de Tomáš Studeník. Según la crítica (Bujeiro, 2021), los diálogos resultaron un tanto erráticos, mientras que resultaba sorprendente su tendencia a la violencia o sus frecuentes alusiones a cuestiones de índole sexual.

2.2. EL CUERPO COMO *SOFTWARE*

El cibernético, sin embargo, va más allá de una destreza concreta de IA, como la de “escribir” una obra de teatro. Como se ha comentado, Donna J. Haraway (1983 y 1991) en su célebre manifiesto describe el cibernético como expresión perfecta del poshumanismo: una mezcla de componentes heterogéneos que sustituye el concepto tradicional de lo humano al disolver las fronteras entre organismo vivo y tecnología. Su potencial utópico estriba en su capacidad de trascender etiquetas categoriales y esencialistas; Haraway la aplica a un mundo posgénero caracterizado por lo híbrido más allá de las dicotomías metafísicas entre mente y cuerpo, lo orgánico y lo mecánico, lo masculino y lo femenino, lo artificial y lo natural, adquiriendo así una dimensión ontológica. El sujeto poshumano no se equipara al cibernético, sin embargo, sino que implica una construcción diferente de la subjetividad. Si bien puede considerarse una deconstrucción del sujeto liberal humanístico, comparte con él el énfasis en la cognición, en este caso vinculada a la computación y a los datos, más que en lo corpóreo. Ello implica en la práctica la equiparación de la materialidad física con la virtualidad cibernética.

A este respecto, Haraway argumenta la existencia precibernetica del fantasma en la máquina, como idea bien arraigada que se continúa aún hoy, cuando las máquinas parecen inquietantemente llenas de vida frente a nosotros, paradójicamente inertes:

Las máquinas preciberneticas podían estar encantadas, existía siempre el espectro del fantasma en la máquina. Tal dualismo estructuraba el diálogo entre el materialismo y el idealismo establecido por una progenie dialéctica, llamada espíritu o historia, según gustos. Pero, básicamente, las máquinas no poseían movimiento por sí mismas, no decidían, no eran autónomas. No podían lograr el sueño humano, sino sólo imitarlo. No eran un hombre, un autor de sí mismo, sino una caricatura de ese sueño reproductor masculinista. Pensar lo contrario era algo paranoico. Ahora, ya no estamos tan seguros. Las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia

entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas. Las nuestras están inquietantemente vivas y, nosotros, aterradoramente inertes (Haraway, 1991: 253).

En este sentido resulta canónica la *performance* posorgánica de Stelarc y Orlan, que indagan en la obsolescencia del cuerpo o en la anulación de lo físico del cuerpo tecnologizado. En ambos casos recurren a la biotecnología: en el caso del australiano Stelarc (http://stelarc.org/_php [20/06/2022]), mediante la amplificación del cuerpo con prótesis robotizadas para superar su anacronismo en la era tecnológica, lo que pretende ser el perfeccionamiento de la limitación biológica del cuerpo humano. Así, en *Robot Arm* (1980) se implantó un tercer brazo robótico, mientras que en 1992 en su *performance* *Hollow Body* insertó una cámara endoscópica en su estómago. *Amplified Body* (1994) permitía la manipulación externa de su cuerpo por control remoto, proceso que invirtió en la *Muscle Machine* de 1999, estructura robótica de cinco metros de diámetro y 600 kilos de peso sobre seis patas hidráulicas en forma de araña que manipulaba internamente. *Ear on Arm* (2003), experimento biotecnológico muy célebre, consistió en la implantación en su antebrazo izquierdo de cartílago humano que replicaba la forma de una oreja y contenía un microchip y un dispositivo *bluetooth* para captar fondo ambiental amplificado por la conexión a internet. Otra de sus creaciones fue *Prosthetic Head* (2003), que constituye la animación en 3D de la cabeza del artista, capaz de tener expresiones faciales y comunicarse con el público.

Por su parte, la *performer* francesa Orlan (<https://www.orlan.eu/> [20/06/2022]) sustrae mediante el recurso a la tecnología –imagen videográfica o digital– la convención escénica y la fisicidad del sujeto. Como ha repetido en numerosas entrevistas, “This is my body, this is my software”, convirtiéndose tanto en sujeto como en objeto de la experiencia artística. Su *Carnal Art* consiste en un estudio sobre la mutación de la identidad y una reacción crítica contra la belleza tecnologizada y las representaciones occidentales del eterno femenino en trabajos como *La Réincarnation de Sainte ORLAN*, (1990), una serie de *performances* en las que se somete a diferentes intervenciones de cirugía plástica de acuerdo con modelos canónicos de belleza de la historia del arte, como pone de manifiesto Virgilio Tortosa:

Completada la serie, el resultado fue un nuevo rostro con la barbilla de la diosa Venus de Botticelli, la frente de la Mona Lisa, la boca de *El rapto de Europa* de Boucher, los ojos de Psyque Gerome, la nariz de una escultura de Diana (diosa romana de la caza); una elección no ya para seguir los cánones de belleza históricos sino por lo que, según Orlan, representan para la mitología y la historia estas figuras femeninas. Todas estas intervenciones fueron coreografiadas y escenificadas para la ocasión por la propia artista con diseños que incluían creaciones de Paco Rabanne, acompañada de música y poesía, y toda clase de *atrezzo*, esterilizado en la sala de operaciones como crucifijos, frutas y flores de plástico con objeto de crear la más sorprendente puesta en escena de los encuadres grabados. Imágenes transmitidas en vivo a las salas de museos, donde tenía lugar la performance, y cuanto ocurría en el quirófano con todo lujo de detalles para una posterior reconstrucción documental (Tortosa, 2015: 51-52).

En España, Marcel.lí Antúnez (<http://www.marceliantunez.com/> [20/06/2022]), miembro fundador de la Fura dels Baus pero escindido de la compañía a partir de los años 90, explora el modelo de cibernético como fusión de lo orgánico con lo robótico, y tratará la expansión del cuerpo humano en su hibridación con sistemas computacionales. El proyecto Membrana (Fons Sastre, 2013) metaforiza el concepto de la fusión entre ser humano y máquina a través de esta barrera biológica exterior e interior. Por su parte, la coreógrafa granadina Blanca Li (<http://blancali.com/es/s/2/Noticias> [20/06/2022]), en su espectáculo *Robot!* (2014), también ha experimentado con secuencias coreográficas conjuntas entre actores y robots. De manera similar se desarrolla el bio-arte del brasileño Eduardo Kac (<https://www.ekac.org/> [20/06/2022]), que en su performance conceptual *Time Capsule* (1997) se injertó un microchip que contenía información sobre sus familiares asesinados en Auschwitz.

Rimini Protokoll (<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/language-es> [20/06/2022]) experimentó con estos planteamientos en *Uncanny Valley*, obra dirigida por Stefan Kaegi en 2017. Ya el título nos advierte sobre el rechazo que nos produce lo que se parece demasiado a nosotros, haciendo referencia a esa inquietud que se experimenta cuando los robots u otras figuras artificiales tienen un parecido perfectamente humano, pero hay algo que marca la diferencia. En la obra, el dramaturgo Thomas Melle es personificado por una réplica robotizada de sí mismo a través de una impresora 3D, máquina sofisticada con piel de

silicona a la que le ha prestado la voz. Bajo el formato posdramático de conferencia académica, dentro del género de la autoficción, los temas de su monólogo rondan sobre temas de identidad y representación, lo que realmente nos diferencia como humanos en el debate apasionante ser humano/máquina. El origen del montaje fue la autobiografía del escritor alemán donde se explicaba su trastorno bipolar, que estuvo encantado de trasladar a escena mediante su suplantación en las diferentes representaciones de la obra por un robot humanoide. En los momentos climáticos de la acción, copia y original se confrontan en cuanto que Thomas Melle aparece en una pantalla, mientras que el robot parece transformarse en un actor con potencialidad para crear empatía en el público.

3. UBICUIDAD

Nuestra cibercultura ha sido denominada también sociedad de la ubicuidad (Brea, 2006), en la que es posible disfrutar en cualquier momento y en cualquier lugar de una sólida infraestructura de redes y eficientes dispositivos terminales. En esta sociedad los intervalos de tiempo y espacio han desaparecido en la miniaturización del mundo provocada por la aceleración de las comunicaciones, y esto afecta también al concepto del teatro, desestabilizando su significado.

3.1. TEATRO CONFINADO Y EXTIMIDAD

El teatro contemporáneo, coadyuvado por medios digitales, ha producido un campo significativo de prácticas con componentes de teatralidad que desafían y reconfiguran sus componentes tradicionales o los hábitos perceptivos desde el uso de lo digital, como vimos al principio. Es el caso de la representación telemática, donde a través de las tecnologías de comunicación en red se conectan remotamente espacios y actores/públicos diferentes, generando espacios lúdicos de interacción, algo que formó parte del territorio experimental hasta hace unos años. Sin embargo, estos procedimientos telemáticos, en *streaming* o a través de aplicaciones específicas, se han generalizado y han sido vitales en la situación socio-sanitaria devenida de la crisis de la COVID-19 (Romera Castillo, 2022). El teatro, lo performativo, asistió a una progresiva virtualización y, en consecuencia, desmaterialización.

Pero es que además nosotros nos convertimos en los fantasmas en la máquina. En este momento se activaron las premisas de una estética

democratizadora y relacional (Bourriaud, 2007 [2006]) desde la situación propiciada por el confinamiento pandémico, que sirven de válvula de escape a la población con restricción de la movilidad. Muchas de ellas son iniciativas auspiciadas institucionalmente en tanto que legitimación del estado de excepción social impuesto. Por otra parte, la interacción constante a través de plataformas específicas y redes sociales propició la exhibición pública de la intimidad (*extimidad* en sentido lacaniano). Se produce así la espectacularización de las nuevas subjetividades hiperconectadas, lo que implica una nueva manera de expresión de la identidad y favorece el *voyeurismo* emocional.

La intimidad se vive de forma diferente y esto no resulta tanto un reflejo como un síntoma. En efecto, la extimidad, concepto inicialmente apuntado por Jacques Lacan, pero popularizado por la interpretación de la antropóloga argentina Paula Sibilía, autora del ensayo *La intimidad como espectáculo* (2008), implica una vivencia particular de la identidad, auspiciada por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que se diferencia ampliamente de la intimidad clásica y empieza a ser una característica definitoria de nuestra época. Como apuntan Pérez-Lanzac y Rincón (2009), “la intimidad como se entendía en los siglos XIX y XX sigue existiendo, por supuesto, pero para un porcentaje creciente de gente ya no es la forma más importante de vivir su identidad”. A la vez, fomenta la creatividad a partir de la apropiación, uso y reciclaje de materiales existentes o mediante la experimentación con todo tipo de proyectos en línea.

En esta línea, *Historias dentro de casa* (2020), del escritor dramático José Pascual Abellán, permitía el visionado en *streaming* de diez historias breves ubicadas en domicilios particulares que el espectador disfrutaba a través del visionado de las grabaciones. Estaban divididas en capítulos y proporcionaban sensación de cercanía al compartir con el espectador escenas de la vida privada de los actores/actrices a través del modelo dramático de la conversación bajo el marco obsesivo y asfixiante de la enrarecida atmósfera emocional propiciada por la pandemia (Pérez-Rasilla, 2020).

Otro caso de dramaturgia interactiva fue la versión de la tragedia de Macbeth que llevó a cabo la Fura dels Baus, bajo la dirección de Pep Gatell, *La maldición de la corona* (Hernández y Catrihuala, 2021). La iniciativa se puso en marcha el 13 de abril de 2020 y se estrenó el 11 de mayo vía *streaming* a través de un canal de YouTube y la plataforma Jitsi Meet. Muestra de teatro confinado, trataba de usar una de las populares plataformas de teletrabajo como escenario para la

icónica tragedia shakesperiana. En ella cada uno de los participantes se involucraba en la puesta en escena mediante una aplicación específica, la aplicación Kalliope (134). A su vez los participantes asumían un rol activo en la escenificación: tras el asesinato de Duncan, Macbeth se coloca la corona, momento que los participantes/actores/espectadores replicaban autocoronándose en sus domicilios y subiendo fotos en tiempo real que lo testificaban.

3.2. DRAMATURGIAS TRANSMEDIA

Según la conocida formulación de Henry Jenkins, las narrativas transmedia constituyen los sistemas ficcionales característicos de nuestro tiempo, el de la cultura de la convergencia, en cuanto suponen desarrollos ficcionales a través de diferentes medios y plataformas de comunicación, “a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple channels for the purpose of creating an unified and coordinated entertainment experience” (Jenkins, 2007). En la expansión transmedia la materia narrativa se expande y complementa en otros medios (largometraje, cómic, videojuego), y las piezas textuales relativamente autónomas acaban formando parte de un complejo semiótico mayor, recorriendo itinerarios diferentes dentro de un mismo mundo narrativo. De manera similar, la dramaturgia transmedia supone la transformación de un dominio de arte autónomo, el de la forma teatral, en un conjunto movetizado mediante el deslizamiento entre los soportes, reivindicando así la libertad de generar formatos desde la ampliación de sus contenidos. A su vez implica una recepción activa, la participación del espectador en el desarrollo narrativo de diversas maneras, por ejemplo, mediante la implicación activa en las redes sociales.

La pandemia también ha propiciado estas experiencias transmedia, que se adaptan a este nuevo fragmentarismo estructural que implica el tratamiento del material ficcional en otros formatos o medios. De entre las abundantes iniciativas institucionales, cabría destacar la 38ª edición del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid de 2020 bajo la dirección de Alberto Conejero, que desplegó una nueva plataforma con protagonismo relevante para los espacios digitales (<https://www.madrid.org/fo/2020/actividades-transversales.html> [20/06/2022]). Entre ellos cabe destacar tres piezas que, publicitadas precisamente como dramaturgias transmedia, combinaban diferentes lenguajes “escénico, audiovisual, radiofónico, telefónico, gráfico” a cargo de Antonio Rojano, Belén Santa-Olalla y Rocío Bello /Javier Hernando.

Destaca entre ellas *El Libro de Toji* (<https://www.madrid.org/fo/2020/ellibro.html> [20/06/2022]) del guionista y escritor dramático Antonio Rojano, que usaba el recurso del *egosurfing*, autobúsqueda en Internet, como convención narrativa para llevar a cabo la reconstrucción de la vida, participación en el frente y muerte en cárcel franquista de su homónimo Antonio Rojano Hornero. A ello se añadía, desde una perspectiva autoficcional, la investigación sobre sus descendientes culminada en un encuentro virtual a través de Zoom. La novedad radicaba en su concepción global que involucraba géneros electrónicos tales como el blog, el podcast o intervenciones de Twitter junto con el uso de cinco plataformas en cinco piezas independientes.

4. “EL AMOR ES UN DRON”

Por último, en este recorrido forzosamente breve sobre el cuerpo ubicuo en la escena posdigital podemos mencionar a Alicia Kopf, artista visual y escritora que vive en Barcelona. Como artista visual Kopf preparó en 2019 la exposición *Speculative Intimacy* (<https://www.arteinformatado.com/agenda/f/speculative-intimacy-176729> [20/06/2022]) sobre cuestiones como la privacidad y los límites de la tecnología. No es exactamente teatro, sino más bien un trabajo performativo en el que reúne dibujos, fotografías, escritura y un vídeo realizado con la colaboración de la coreógrafa y bailarina Núria Guiu. Según la descripción del programa, “*Speculative Intimacy* propone una perspectiva de ciencia ficción emocional para originar nuevos relatos entorno a las interacciones entre los cuerpos, humanos y no-humanos. Resignificar el sci-fi hacia una especulación sobre el deseo...”.

En una sección de esta exposición, “An Understanding of Control”, la artista reflexiona sobre la relación entre sujeto y tecnología, utilizando una figura femenina y un “dron” para ilustrar esta relación un tanto “fuera de control” (se trata de un vídeo que representa la relación amorosa y erótica entre un dron y una mujer. La acción tiene lugar en un espacio amplio y desolado). Interpretable de muchas maneras, en algún caso la crítica la definió como “una historia de amor y ciencia ficción que tiene lugar en un futuro cercano en el que la noción de intimidad ha desaparecido por completo”. Los textos, originados en una aplicación específica, Clevrobot, se van proyectando en bucle, resonando en ellos la célebre frase de Paul P. Preciado: “El amor es un dron” (*Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, 2019). En esta pieza de videoarte se formulan muchas cuestio-

nes sobre la intimidad pospandemia. Encerrados y recluidos, todos hemos tenido que repensar qué es la intimidad, que tiene menos que ver con el amor y sexo que con lo público y lo privado.

El carácter polivalente de la pieza le permitió formar parte de la exposición comisariada por Jorge Carrión en el Museo José Guerrero de Granada en 2021 (*Todos los museos son novelas de ciencia ficción*) y la dotó de su tema principal: “¿Cómo es nuestra mirada cuando miramos a la máquina? ¿Puede ser una mirada enamorada?”.

5. CONCLUSIÓN

En sintonía con la ontología estética posmedia, asistimos a una reconfiguración conceptual sin precedentes del teatro contemporáneo, especialmente por el hecho de que la dimensión material de lo escénico se proyecta en el nuevo ecosistema mediático de plataformas y redes. Como se ha podido observar, el fantasma en la máquina sigue presente pero no ya como *deus ex machina*, intervención divina en la tragedia griega que proporcionaba la resolución de las obras teatrales, sino como mecanismo especular de nuestra subjetividad mediatizada a partir de la figura del robot o el cibernético. También como extrañamiento, como se advierte en creaciones que formulan en términos cada vez más transgresores los límites del cuerpo y de la identidad, así como la representación de nuevas subjetividades marginales desde la interacción cuerpo-máquina. Igualmente se observa la transformación de la recepción teatral en una amplia tipología de modalidades performativas que involucran audiencias hiperconectadas.

En suma, las nuevas teatralidades nos permiten, a través de las texturas digitales –desde la transformación del cuerpo con implantes al uso de robots en escena, desde la recreación de la relación sentimental entre una bailarina y un dron hasta la posibilidad de que un robot escriba una obra de teatro–, comprender e intervenir sobre el paradigma tecnosocial de nuestro tiempo. Un tiempo en el que, como afirmaba Donna J. Haraway (1995 [1991]: 253), “las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONACHERA GARCÍA, ANA ISABEL (2017). “Vida artificial: el cibernético, representación posmoderna de nuestras ansiedades”. *Revista de Filología* 35, 51-72.

BOURRIAUD, NICOLÁS (2007 [2006]). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BREA, JOSÉ LUIS (2006). “La conquista de la ubicuidad”. En *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*, J. Maderuelo (coord.), 159-174. Madrid: Abada.

BUJEIRO, VERÓNICA (2021). “Los robots toman la escena”. *Letras libres*. Disponible en línea: <https://letraslibres.com/revista/los-robots-toman-la-escena/> [20/06/2022].

FONS SASTRE, MARTÍN B. (2013). “Marcel.lí Antúnez y la sistematurgia: proyecto Membrana y el actor expandido”. En *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 487-500. Madrid: Verbum.

GRANDE, MARÍA ÁNGELES (2015). “Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad”. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* 4/2, 8-17.

HARAWAY, DONNA J. (1985). “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's”. *Socialist Review* 80, 65-107.

____ (1995 [1991]). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

HERNÁNDEZ, MOIRA G. Y CATRIHUALA, CARLOS O. (2021). “Rumbo de la tecnoescena pandémica. El caso de *La maldición de la corona* de La Fura Dels Baus”. *El taco en la brea* 1/13, 128-135. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14409/tb.v1i13.10228> [20/06/2022].

JENKINS, HENRY (2007). “Transmedia Storytelling 101”. Disponible en línea: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html [20/06/2022].

LLORÉNS, PABLO (2021). “Robots escritores: ¿puede una máquina crear una buena obra de teatro?”. *Jot Down*. Disponible en línea: <https://www.jotdown.es/2021/02/robots-escriitores-teatro/> [20/06/2022].

PÉREZ-LANZAC, CARMEN Y RINCÓN, REYES (2009). “Tu ‘extimidad’ contra mi intimidad”. *El País*. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2009/03/24/sociedad/1237849201_850215.html [20/06/2022].

PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2021). “Teatro confinado: Historias dentro de casa”. *Las puertas del drama* 54. Disponible en línea: <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-54/teatro-confinado-historias-dentro-de-casa/> [20/06/2022].

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2022). “Semiótica, pandemias, COVID-19 y teatro”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 27-37. Disponible también en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32184/24686> [20/06/2022].

SIBILIA, PAULA (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.

TORTOSA, VIRGILIO (2015). “La carne y el píxel. De la representación al simulacro y viceversa”. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* 4/2, 43-56.

BRAVE NEW NORMAL & COVID-19_94:
DESARROLLANDO NUEVOS LENGÜAJES
INTERPRETATIVOS PARA EL TEATRO
VIRTUAL A TRAVÉS DE LAS DISTOPIAS DE
ORWELL Y HUXLEY

BRAVE NEW NORMAL & COVID-19_84:
DEVELOPING A PERFORMATIVE DISCOURSE
FOR VIRTUAL THEATRE,
THROUGH ORWELL AND HUXLEY'S
DYSTOPIAS

Sergio CAMACHO FERNÁNDEZ
Universidade de Santiago de Compostela
sergio.camacho@usc.es

Resumen: El proceso de digitalización de las interacciones sociales, que se ha visto acelerado durante el periodo de la pandemia de COVID-19, ha tenido también un efecto en las prácticas escénicas en todo el mundo, favoreciendo la aparición de formatos virtuales e híbridos, en los que las tecnologías de la comunicación ocupan una posición fundamental en el discurso escénico. Los distintos intentos de articulación de dichos discursos se enfrentan no solo a las limitaciones inherentes a estas tecnologías, sino también a la falta de una gramática interpretativa consolidada para los nuevos géneros híbridos. El objeto de este estudio es el análisis de distintas propuestas de teatro virtual y de teatro híbrido-en las que los intérpretes, el público y/o el equipo de producción no comparten, necesariamente, el mismo espacio físico-valorando las limitaciones, potencialidades, retos y oportunidades de estos nuevos formatos, intentando trazar líneas de acción que sirvan para articular un nuevo lenguaje escénico para el teatro virtual. Para ello, este estudio analizará las adaptaciones al contexto actual, y en formato virtual e híbrido, de dos de las obras que han servido

de modelo del género distópico en la ciencia ficción: *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley y *1984*, de George Orwell.

Palabras clave: Teatro virtual. Teatro híbrido. Nuevos lenguajes interpretativos. Adaptaciones de distopías. Aldous Huxley. George Orwell.

Abstract: The process of digitalization of social interactions, which has been accelerated during the COVID-19 pandemic period, had an impact on performing arts practices around the world, favoring the development of virtual and hybrid formats, in which communication technologies occupy a fundamental role in the performative discourse. The different attempts to articulate such discourses face not only the limitations inherent to these unmaturing technologies, but also the lack of a consolidated performative grammar for these new hybrid genres. The object of this study is the analysis of different virtual and hybrid theatre proposals in which the performers, the public and/or the production team do not necessarily share the same physical space—assessing the limitations, potentialities, challenges and opportunities of these new formats, trying to draw action lines that may help to articulate a new performative language for virtual theatre. To achieve that, this study will analyze the adaptations to the current context, and in virtual and hybrid formats, of two of the works that have served as a reference model for the dystopian genre in science fiction: *Brave New World*, by Aldous Huxley and *Nineteen Eighty-Four* by George Orwell.

Keywords: Virtual theatre. Hybrid theatre. New performative discourses. Adaptation of dystopias. Aldous Huxley. George Orwell.

1. INTRODUCCIÓN

Theatre without Audience o “teatro sin público” es el provocador título del documental biográfico de 2015 en el que el investigador y figura clave del teatro posdramático Andrej Tadeus Wirth (también conocido como ATW¹) examina su propia vida desde un punto de vista desplazado. Es esa noción de desplazamiento o *displacement*—entendido tanto como dislocación como distanciamiento de uno mismo—la que establece el marco conceptual de la

¹ ATW es a la vez acrónimo de su nombre y de su Instituto de Estudios Teatrales Aplicados (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft).

película, sirviendo de manifiesto artístico y vital del autor. En palabras del propio ATW, “displacement is good for you if you manage to survive it”². Wirth tomó prestado el concepto de un joven Bertolt Brecht, quien también especuló sobre un teatro sin público en la década de 1920 antes de consolidar sus teorías dramáticas en su propuesta sobre el teatro épico. ATW admitió expresamente esa influencia al asegurar que “aprendiendo de Brecht a pensar en uno mismo en tercera persona del singular, me di cuenta de que el desplazamiento no es una maldición sino parte de la condición humana” (TD&H, 2019). Se podría argumentar que observarse a uno mismo como una tercera persona es intrínsecamente una manifestación del efecto de extrañamiento brechtiano, *Verfremdungseffekt* o *V-effekt*, en el que uno asume tanto el papel del actor como el de público, recordándose constantemente que nuestro mundo propio es un escenario, y nuestra propia vida, una obra teatral.

Esa dislocación se hizo palpable a muchos niveles durante el periodo de pandemia de COVID-19³. Los reiterados confinamientos que se decretaron en todo el mundo paralizaron de forma abrupta los distintos ámbitos de las Artes Escénicas provocando un desplazamiento inesperado de autores, intérpretes, programadores y, lo que es aún más relevante para este estudio, de público. Esta reconfiguración involuntaria de los espacios llamó a una búsqueda generalizada de alternativas a las prácticas tradicionales que pudieran volver a conectar a creadores y espectadores, en un intento expreso de mantener viva la industria. Dichas tentativas de adaptación al contexto sobrevenido no fueron diferentes en esencia a las promovidas desde otros campos profesionales, ya sea el de la educación, con su adopción casi instantánea de modelos de enseñanza en línea, el del comercio minorista, con su apuesta inmediata por la venta a distancia, o el de la gestión empresarial y su deslocalización de los servicios de atención al público, entre otros ejemplos. Los entornos virtuales se convirtieron en la nueva norma, con la asunción generalizada de que dichos nuevos espacios no eran un recurso temporal, sino que anunciaban la llegada de un nuevo paradigma. Estos y otros aspectos han sido examinados recientemente por el profesor José Romera Castillo (2022).

De esta manera, las diferentes prácticas teatrales se vieron obligadas a adaptarse a un nuevo modelo que desafiaba su propia premisa. Espacios

² “El desplazamiento es beneficioso si logras sobrevivir a él” (TD&H, 2019).

³ Dado el impacto diferencial de la pandemia de COVID-19 en todo el mundo, este estudio analizará en particular el periodo comprendido entre marzo de 2020 y mayo de 2022.

escénicos sin escenario fijo, programas sin horarios establecidos, artistas sin interacción física, e incluso, lo que tenía implicaciones más difíciles de prever, un teatro sin público. Las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC) disponibles durante el período mencionado (2020-2022) estaban lo suficientemente consolidadas como para facilitar el desarrollo de la enseñanza no presencial, o la generalización de las reuniones de negocios por videoconferencia, pero presentaban limitaciones a la hora de proporcionar entornos en línea fiables en los que se pudieran producir espectáculos en vivo sincrónicos. El teatro virtual se convirtió en un espacio para la experimentación, con un corpus limitado de intentos aislados que no consiguieron establecer por sí mismos un marco sólido para el desarrollo de una práctica creativa esencialmente nueva, diferente al teatro tradicional, y con elementos multimodales y cinematográficos. El teatro virtual se posicionaba como un nuevo lenguaje artístico sin haber consolidado antes su vocabulario ni su gramática interpretativa.

De manera aún más trascendente, esta digitalización forzada y casi inmediata de todas las prácticas escénicas puso a la industria del arte y del entretenimiento en su conjunto ante la necesidad inaplazable de afrontar el reto que había cuestionado su viabilidad por más de una década: la monetización del contenido digital en los espacios virtuales. Durante las primeras olas de digitalización de las artes, que afectaron de manera muy especial a la industria musical, los espacios virtuales desplazaron a los formatos físicos, dificultando la monetización del producto creativo⁴. A medida que los consumidores se acostumbraron a que todo contenido digital disponible en los espacios virtuales fuera gratuito (o accesible gratuitamente), los espectáculos en vivo fueron convirtiéndose para los creadores en una de las pocas alternativas para poder capitalizar sus productos. La digitalización acelerada de las artes escénicas cambiaba de nuevo el modelo de consumo⁵.

Así pues, la pandemia trajo consigo un triple desafío para el ya frágil ecosistema de las artes escénicas, obligando a creadores y productores a adoptar un nuevo paradigma que, en primer lugar, carecía de un corpus creativo que lo articulara, en segundo dependía en una tecnología aún in-

⁴ Una obra divulgativa que analiza el fenómeno es *Appetite for Self-Destruction: The Spectacular Crash of the Record Industry in the Digital Age Paperback* (Knopper, 2009).

⁵ Como se argumentó previamente, la supervivencia del teatro durante la pandemia dependía en gran medida de la creación, la re-imaginación, la innovación y la adaptación de las prácticas escénicas a dichos formatos virtuales, ante la falta de alternativas debido a las restricciones especialmente a las actuaciones en vivo (Langston, 2022).

madura, y que en tercero era muy difícil de monetizar. El teatro virtual nacía antes de poder comprobar su propia viabilidad.

Estas dificultades no frenaron la creatividad. Durante el referido período de pandemia, numerosos creadores usaron la prueba y error para explorar una amplia gama de estrategias en su intento de definir el nuevo género de manera aplicada, en un contexto que no proporcionaba tiempo ni espacio para la discusión conceptual previa⁶. El objetivo de este estudio es plantear la necesidad de un análisis de los nuevos formatos digitales, trazando líneas generales que puedan fomentar una mayor investigación académica y aplicada sobre las prácticas escénicas en entornos virtuales, que eventualmente puedan ayudar a establecer un marco teórico y un lenguaje propio para el nuevo campo creativo.

2. LA CIENCIA FICCIÓN COMO MANERA DE NEGOCIAR UNA REALIDAD DISTÓPICA SOBREVENIDA

Durante el referido período de pandemia de COVID-19, la adaptación y recontextualización de temas de ciencia ficción puede argumentarse como un paso lógico dada la naturaleza distópica de la experiencia vivida. La ciencia ficción es una mezcla de géneros que desde sus inicios ha seguido los pasos de la ficción especulativa al proyectar dudas sobre el futuro del mundo actual (Thielman, 2015). Los aspectos científicos y tecnológicos de la ciencia ficción tienden a verbalizar angustias antropológicas del sujeto humano, haciéndolas tangibles por irracionales que puedan parecer (King y Krzywinska, 2000: 2). Los sucesivos episodios de aislamiento y reapertura, la pérdida repentina de derechos básicos como el de libertad de movimiento y reunión, el control social manifiesto ejercido por gobiernos de todo el espectro político, junto con las contradicciones e inconsistencias de las estrategias nacionales e internacionales implementadas durante la pandemia, provocaron una disociación con la realidad que fue a la vez compartida y experimentada de manera diferenciada en todos los países, favoreciendo la aparición de una gran variedad de realidades fluctuantes que habrían de ser negociadas con extremo cuidado. En un

⁶ Es difícil trazar una línea temporal que represente la evolución de las prácticas teatrales en línea durante la pandemia, ya que dicho desarrollo dependió en gran medida de los intentos individuales adaptados a sus respectivas situaciones personales. Producidas bajo las constricciones de sus contextos pandémicos diferenciales, las obras favorecieron un sentimiento compartido de unión e identificación entre los autores y sus espectadores, al sufrir todos experiencias de reclusión análogas (Langston, 2022).

contexto global en el que toda la población fue exhortada simultáneamente a eludir un virus potencialmente mortal y a coexistir con él, las representaciones de realidades alternativas que sugería la ciencia ficción no parecían tan poco plausibles en comparación con las experimentadas. La imposición de medidas de control social sustentadas en las tecnologías de la información y la comunicación, tema recurrente en la literatura especulativa desde 1984, fue aceptada como un mal menor con el pretexto de la protección de la salud pública en la entonces acuñada “nueva normalidad”. El mundo estaba viviendo su propia distopía autocumplida.

Estos paralelismos entre los universos de la ciencia ficción y la experiencia vivida tuvieron que ser renegociados al ser transferidos al lenguaje escénico. Los temas tecnológicos tienden a ser difíciles de adaptar, dada la limitada permeabilidad a los efectos visuales de los formatos dramáticos. Existe la creencia generalizada de que el teatro “está y siempre estará bajo la amenaza de la tecnología” (Blake, 2014: ix, 3-4). No obstante, la digitalización de las artes ha trazado nuevos límites espaciales y temporales para autores, creadores y público, invitando a modelos de participación y coautoría (Blake, 2014: ix, 3-4)⁷. Es por lo tanto posible argumentar que la tecnificación forzada del discurso interpretativo obligada por la pandemia facilitó la transferencia de temas ficción especulativa a un nuevo espacio escénico que era tecnológico por definición, compensando las expectativas de literalidad y verosimilitud que el cine y los formatos visuales han impuesto a las adaptaciones de la ciencia ficción⁸.

3. DEL TEATRO VIRTUAL AL TEATRO HÍBRIDO

Si bien la pandemia aceleró su implantación, el teatro virtual no es un concepto nuevo. En los últimos años han aparecido numerosas

⁷ Algunas innovaciones tecnológicas notables incluyen el uso de dispositivos de realidad virtual (VR) por parte de Royal Shakespeare Company (Lennox and Mason, 2022), en el que esa tecnología tiene la capacidad de mejorar la inmersión de la audiencia y la interacción con la actuación (Giannachi, 2004: 123).

⁸ Cierta nivel de consistencia es necesario para favorecer la suspensión voluntaria de la incredulidad del público y la inmediatez del teatro requiere aceptación expresa de unos códigos claros para reducir el absurdo. Estos códigos, que suelen ser simbólicos en el teatro, son más rígidos y literales en otros géneros, como el cine. Podría decirse que la identificación provocada por la pandemia y facilitada por la ciencia ficción y el género de ficción especulativa, con las propias experiencias vividas, favorecieron esa aceptación al desdibujarse los límites de lo real y lo virtual.

formas de teatro no presencial con gran variedad de denominaciones, desde teatro “virtual”, “*en línea*” o “*per-pay-view*”, hasta “digital” o “híbrido”⁹. En este estudio, nos referiremos a “teatro virtual” cuando describamos un tipo de representación teatral en la que los actores colaboran en un espacio virtual con sus actuaciones independientes, con una escasa interacción física entre los distintos participantes. Tales contribuciones pueden ser compartidas tanto a tiempo real como pregrabadas, brindando al público una ilusión de sincronización e inmediatez¹⁰. De manera análoga, nos referiremos al “teatro híbrido” como el formato que utiliza tecnologías sociales y de la comunicación en su discurso, combinadas con elementos convencionales del teatro tradicional, como el escenario físico y la actuación presencial.

Este artículo deconstruye y redefine dos propuestas particulares de teatro relacionadas con la tecnología y la digitalización. El primer caso de estudio, *Brave New Normal* -adaptación de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley por la compañía Uni Per Arts- sigue los parámetros del teatro virtual, en el que se combinan actuaciones en vivo y pregrabadas con recursos tecnológicos para producir un producto visual cohesionado. Usando principalmente una plataforma de videoconferencia para el ensayo e interpretación de las partes, dicha producción se posiciona directamente dentro del corpus de obras producidas durante el período de la pandemia, formado casi exclusivamente por representaciones sincrónicas en plataformas de comunicación que posteriormente se presentaron para audiencias en línea¹¹.

⁹ Aunque la nomenclatura es variable, y a menudo intercambiable, los términos referidos apuntan esencialmente a una forma de representación escénica que se comparte en línea, y que puede ser descargada o transmitida en *streaming*, pregrabada o representada en vivo ante un público sincrónico o asincrónico.

¹⁰ Dada la falta de consolidación del teatro virtual como género, existe un claro solapamiento con otros formatos, como el cine o el teatro en video. Las diferencias principales se centran en la interacción física limitada de los diferentes actores, la independencia de sus contribuciones y la referida sincronización (supuesta o real) de las intervenciones. En el teatro virtual la cámara se convierte en una ventana a través de la cual el público se asoma a la actuación, en lugar de una perspectiva construida sobre la sucesión de ángulos de cámara que se usan para guiar la perspectiva del público, como en el cine. El teatro virtual favorece la experimentación con el uso de efectos digitales, cromas y otros recursos tecnológicos, manteniendo la propuesta de performatividad de las prácticas escénicas.

¹¹ Karam y Naguib (2022) sugieren que la mayoría de los intentos de “teatro Zoom”, como así denominan, fueron experimentales, poco profesionales, y de difícil monetización,

Por otro lado, el segundo caso de estudio analiza una forma de presentación teatral en la que una actuación de teatro en vivo se combina con la actuación síncrona en tiempo real de actores virtuales desde una ubicación remota, que interactúan con los actores presenciales creando un diálogo “híbrido” (tanto físico como virtual)¹². Para este artículo, el caso de estudio del teatro híbrido es la producción en Malasia y China de *COVID-19_84*, una adaptación al contexto actual de 1984 de George Orwell. Esta producción fue concebida como una continuación conceptual de la referida *Brave New Normal*, explorando la integración de la tecnología en la narrativa del teatro tradicional.

4. DIGITALIZANDO UN MUNDO FELIZ

Un mundo feliz (Aldous Huxley, 1932) es una parábola sobre la deshumanización del ser humano. Ampliamente aceptada como una de las obras que esbozaron el concepto de “distopía”-o “utopía negativa”, en palabras del propio Huxley (*Brave New World*, 1956)-, la novela describe un *mundo feliz* en el que los seres humanos viven subordinados a sus propias creaciones: ciencia, tecnología y organización social, que son vistos como los nuevos amos de la sociedad a la que debían servir (*Brave New World*, 1956).

Escrito en el interludio entre las guerras mundiales, Huxley critica la creencia de sus coetáneos de que la tecnología era el remedio definitivo ante los problemas social y la guerra (Lohnes, 2022). Las ideas de la ciencia especulativa sobre la ectogénesis (fecundación y gestación in vitro), la hipnopedia (enseñanza durante el sueño) y el condicionamiento neo-Pavloviano se convierten en los llamados “pilares de la sociedad” en la novela, esbozando un mundo perfecto en el que todos sus habitantes son felices, ya que todos ocupan el rol exacto en la sociedad para el que nacieron, crecieron y fueron condicionaron. El control se ejerce a través de la presión social, el hedonismo y una droga controlada y administrada por el propio sistema llamada *soma*. Solo cuando dos visiones externas complementarias desafían esos supuestos- Bernard Marx, un individuo de

requiriendo mejoras para la creación de productos profesionales. No obstante, merecen reconocimiento por su papel inclusivo durante los periodos de aislamiento.

¹² Podría decirse que el “teatro digital” de Lennox y Mason (2022), que esencialmente usa intervenciones digitales para intensificar las actuaciones en vivo, es similar pero diferente al “teatro híbrido” discutido aquí, ya que el teatro digital incorpora tecnología de juegos que sumerge a su audiencia en una realidad diferente a través de dispositivos tecnológicos operados por la audiencia.

casta alta que es decantado de manera defectuosa, y John, un “salvaje” nacido en una reserva del *viejo mundo*¹³-la utopía se confronta con su propia imagen distorsionada. Todo el tejido filosófico de la obra se resume en el diálogo final entre John, el Salvaje, y el todopoderoso Interventor Mundial de la Europa Occidental Mustafá Mond:

“Pero no quiero comodidades. Quiero a Dios, quiero poesía, quiero peligro real, quiero libertad, quiero bondad, quiero pecado”.

“De hecho”, dijo Mustafá Mond, “usted reclama el derecho a ser infeliz”.

“Muy bien”, dijo el Salvaje desafiante, “reclamo el derecho a ser infeliz”.

“A envejecer, a volverse feo e impotente; el derecho a tener sífilis y cáncer; el derecho a tener muy poco para comer; el derecho a ser mezuquino; el derecho a vivir en el temor constante por lo que pueda ocurrir mañana; el derecho a contraer tifus; el derecho a ser torturado por dolores indecibles de todo tipo”.

Siguió un largo silencio.

“Los reclamo todos”, concluyó finalmente el Salvaje.

Mustafá Mond se encogió de hombros. “Sea”, dijo (Huxley, 1932).

Los paralelismos con la sociedad contemporánea son bastante evidentes. Los debates sobre libertad personal, ingeniería social, métodos de control verticales y horizontales, corrección social y libertad de pensamiento y expresión son tan relevantes hoy como lo fueron en el futuro lejano que imaginó Huxley. Ball (2013) compara los simbolismos de *Brave New World* con los de las redes sociales y las noticias actuales que son explotadas por regímenes autoritarios y libertarios, estableciendo una ciencia ficción distópica que es una sátira de la utopía tecnológica optimista imaginada por las personas en el momento de su publicación. Incluso Huxley se refirió a la cercanía de su propia profecía, cuando aseguró en 1956, en la introducción a la versión en radio de la obra que “ha pasado un cuarto de siglo desde que se publicó el libro. En ese tiempo nuestro mundo ha dado tantos pasos en la dirección equivocada que si lo escribiera hoy fecharía mi historia no 600 años en el futuro sino, a lo sumo, 200” (*Brave New World*, 1956). La pandemia fijó un marco en el que tal futuro podría estar aún más cerca, con resonancias expresas con lo que vino a llamarse “la nueva normalidad”.

¹³ La influencia literaria es evidente desde su propio título, siendo “Brave New World” una cita extraída de *La tempestad* de Shakespeare, y John the Savage un personaje paralelo al del “salvaje” Calibán, de dicha obra.

Tal enfoque fue adoptado en Malasia en la adaptación de la obra para teatro virtual titulada *Brave New Normal, a virtual parable* (2021)¹⁴. Producida durante el segundo período de confinamiento total en la región, esta adaptación traslada la visión de Huxley a un futuro pospandémico altamente tecnológico en el que la población vive asilada en sus respectivas burbujas. La narrativa mantuvo las premisas esenciales de la novela: estratificación de clases, ingeniería social y aprendizaje por condicionamiento. Uno de los principales temas subyacentes de la obra original-la individualización de la sociedad-queda ahora en primer plano. En la novela, todas las relaciones humanas son horizontales, como resultado de la erradicación del núcleo familiar. Las relaciones afectivas están mal vistas, ya que en el nuevo mundo *todos pertenecen a todos*. Este enfoque crea una comunidad similar a una colmena en la que el individuo es accesorio, y su importancia se limita a su propio papel dentro de la organización social. En la Nueva Normalidad de la adaptación, el individualismo llega aún más allá, creando un sistema social en el que la interacción física solo es aceptable a través de medios virtuales (dispositivos sensoriales) y en el que, como resultado, todos viven aislados y protegidos los unos de los otros, dentro de sus propias burbujas¹⁵.

La producción de una obra teatro virtual en una situación de confinamiento estricto en Malasia puede servir para ejemplificar los desafíos del nuevo género. Las regulaciones por la pandemia evitaban expresamente la interacción física, con todos los intérpretes y miembros del equipo de producción confinados en sus respectivos domicilios en Malasia, Singapur y China. La producción trató de explorar la potencialidad de las tecnologías

¹⁴ Dirigida por Sergio Camacho y producida por Uni Per Arts, compañía teatral de Malasia participada por la Universidad de Nottingham Malaysia, cuyo enfoque principal es la coordinación de los estamentos profesionales, educativos y comunitarios para la promoción de las Artes Escénicas. Si bien el juego de palabras es intraducible, el título en español podría adaptarse a *Un mundo normal*.

¹⁵ El texto fue igualmente adaptado al formato virtual por el director. La nueva premisa (todos viven aislados de los demás y la interacción física es una conducta social no aceptada) llamó a modificaciones en la trama. Nombres, lugares, referencias culturales e históricas se adaptaron a una sociedad tecnológica pospandémica: entre muchos otros cambios, los referidos dispositivos sensoriales sustituyeron al contacto físico, Bernard Marx se convirtió en Musk, Lenina Crowne se convirtió en Elona Lovelace, y no se contaban años desde Henry Ford, sino desde la llegada del nuevo mesías de la tecnología, Bill Gates. El lema actualizado resume la filosofía de la nueva sociedad: “Nada era normal antes de la Nueva Normalidad”.

de la comunicación, experimentando tanto con las escenas de grupo (un formato de clase virtual, en la que el Director de Incubación y Condicionamiento guía a los estudiantes de la asignatura de Ingeniería Social a través de los principios de la Nueva Normalidad), como el uso de pantalla croma y la discriminación del color para crear escenas multicapa en posproducción, que pudieran recrear encuentros físicos. Dadas las limitaciones de la conectividad, las actuaciones tuvieron que ser pregrabadas y editadas, siendo el uso de la tecnología justificado en la narrativa.

Más allá de la pertinencia artística de las decisiones creativas sobre la adaptación, la inclusión en la narrativa del aislamiento, la individualización y de la tecnología como medio de interacción social, posiblemente facilitó la aceptación de la premisa por parte de una audiencia que carecía de fuerte cultura previa de teatro *en línea* ni que de manera mayoritaria desconocía la obra con anterioridad. Después de un proceso de posproducción, el espectáculo se presentó a través de CloudTheatre¹⁶, una plataforma de *streaming* con sede en Malasia que brinda una experiencia de teatro digital para espectáculos en línea, rompiendo los límites de ubicación y número de espectadores en cada sesión¹⁷ (CloudTheatre, 2022). CloudTheatre simula la experiencia de un teatro físico en el espacio virtual: las obras se presentan en horarios prefijados y el público aparece como un avatar viendo el espectáculo en un “teatro”, con información del espectáculo y un programa de la actuación en un lado de la pantalla y un chat en vivo en el otro, donde los espectadores y actores pueden interactuar entre sí y comentar la obra. Los participantes en *Brave New Normal* destacaron la importancia del proceso de producción, ensayo y actuación como medio de interacción social durante los momentos más duros de la pandemia. Paradójicamente, la recreación del mundo distópico de Huxley fue el mejor remedio para su propio aislamiento.

¹⁶ Según sus fundadores, CloudTheatre se estableció durante la pandemia, precisamente porque querían mantener la tradición teatral durante los períodos de aislamiento (CloudTheatre, 2022).

¹⁷ Según Smith (2021: 4), el teatro en línea ganó tracción a medida que los espectadores adquirieron la autonomía para participar en las actuaciones, en un entorno de intimidad e inmediatez. En el otro extremo del debate, también se ha sugerido que el teatro digital (o virtual) no ofrece la misma interactividad que el teatro en vivo, pues la tecnología reduce dicha interactividad a una composición mecánica (Collin-Hughes, 2020).

5. ESPECULANDO SOBRE TEATRO HÍBRIDO A TRAVÉS DE *COVID-19_84*

Otro ejemplo del uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la recontextualización y adaptación escénica de un clásico de la ciencia ficción- en este caso *1984*, de George Orwell¹⁸- es la subsiguiente obra titulada *COVID-19_84, a self-fulfilling dystopian tale* (2022). Continuación conceptual del proyecto *Brave New Normal* por parte del mismo equipo de producción chino-malasio, la obra destaca por sus advertencias sobre las amenazas a las libertades individuales dentro de una sociedad altamente controladora, ideas que resuenan con el contexto generado por la pandemia, particularmente en Asia¹⁹. Sorprendentemente, la obra de Orwell nunca ha sido censurada en China, bajo el argumento de que el estado manipulador y dominador del pensamiento que describe la obra nada tiene que ver con ese país, sino que está inspirado en el comunismo soviético (Hawkins y Wasserstrom, 2019).

La propuesta original apostaba por crear un puente virtual que uniera dos espectáculos físicos, a través de un doble hilo argumental, en el que los personajes principales, Julia y Winston, debían ser interrogados simultáneamente ante sus respectivos públicos en vivo, en China y en Malasia. La doble narración de la misma historia, desde dos puntos de vista diferentes, debía interconectarse digitalmente en diferentes momentos de las representaciones, creando pasarelas entre las respectivas tramas, según una narrativa de multiverso. Después de las presentaciones en vivo, se produciría una versión en virtual editada de ambos espectáculos para ser presentada en teatros del Reino Unido, intercalando las escenas de ambas representaciones, creando un tercer nivel de metadiscursio. Para ello se desarrolló una doble versión paralela del texto, una desde la perspectiva de Winston y otra desde la de Julia.

¹⁸ Una de las más recientes adaptaciones escénicas de *1984* fue la de Icke y Macmillan, en 2013, que recibió críticas mixtas por sus diseños innovadores que “conmocionan los sentidos y logran transiciones rápidas entre el pasado, el presente y el futuro” (Billington, 2014), configurando una “magnífica e inquietante obra de arte” (Buehler, 2019).

¹⁹ Durante el tiempo de producción (marzo-mayo de 2022), las regulaciones en Malasia permitían presentaciones en vivo con un límite de ocupación del 50% para el público. China, por otro lado, aún embarcada en su política de cero-COVID, estaba experimentando regulaciones más estrictas, que incluían cierres parciales en la región de Ningbo, donde se encontraba parte del elenco.

Durante el periodo de producción se produjo endurecimiento de las regulaciones en China, prohibiéndose los espectadores en vivo en la región donde se iba a presentar la obra, por lo que la producción tuvo que virar el enfoque hacia un espectáculo único e híbrido: actores físicos, escenarios y público en Malasia y actores virtuales actuando en tiempo real desde China, proyectados en distintos lugares de la escena. La trama original dual se transformó en singular, siendo elegida la narrativa desde la perspectiva de Julia, personaje principal pero no suficientemente desarrollado en la novela de Orwell²⁰.

Entre las decisiones artísticas de la adaptación se incluyen la recontextualización de la trama en una sociedad futurista y tecnológica. El mundo representado es una distopía en la que cada nación vive aislada en su propia burbuja o esfera, enfrentada a las otras. La llamada Supraesfera está controlada por el Gran Hermano, y sus ciudadanos viven con el miedo a un supuesto enemigo exterior, que puede contaminarlos, mientras están constantemente bajo la amenaza de un enemigo interno, Emmanuel Goldstein y sus seguidores, que quieren romper el aislamiento. Uno de los ejes principales de la obra es el tema orwelliano de vigilancia y la falta de libertad de pensamiento y acción, que en la adaptación se enriquece con nociones de control de la privacidad, política de la cancelación y posverdad²¹. La nueva adaptación sitúa el interrogatorio de Julia y O’Brien en la Sala 101 fuera del espacio físico, llevando a la aparente contradicción de que los personajes protagonistas de esta narrativa, Julia y O’Brien, no comparten el espacio físico con el resto del elenco ni con el público, sino que actuaban en tiempo real desde China, a 3000km de distancia.

En general, *COVID-19_84* recibió críticas muy positivas de su audiencia con respecto a su conexión de personas a través del espacio y el

²⁰ En lugar de la narración habitual desde la perspectiva del personaje principal, Winston, la adaptación asume el papel de Julia para contar la historia marco. Posicionar a Julia en el centro de la narrativa anula lo que Hennessy definió como “sexismo grosero” de Orwell, donde Julia actúa como secundaria frente a Winston en un papel obediente (Hennessy, 2017). Orwell es a veces criticado por su caracterización de la mujer, considerada por algunos como misógina (Jelena Vukadinovic, 2009; O’Dee, 2013).

²¹ Se ha dicho que el mérito de *1984* depende de su capacidad para ser políticamente relevante en cualquier momento y lugar, como si Orwell “escribiera la historia el año pasado” (Delaney, 2015). La adaptación de la obra como una distopía de ciencia ficción pospandémica agrega una capa adicional de profundidad y significado, invocando la proyección de cómo la digitalización puede dictar nuestro futuro.

tiempo a través de la ayuda de la tecnología. La obra fue grabada y editada, para ser presentada en formato virtual en el Reino Unido, China y Malasia, críticas y recepción análogas.

6. CONCLUSIONES

Un mundo feliz y *1984* verbalizan un mismo temor por un futuro en el que la tecnología controle a nuestra sociedad y se produzca una irreversible deshumanización del ser humano. La literatura distópica y la ficción especulativa pueden describir realidades poco plausibles o imposibles, pero son muy relevantes para ayudarnos a entender el mundo que se construye desde el contexto presente. La pandemia ha abierto un cauce para nuevos lenguajes escénicos, sugiriendo modelos en los que el arte puede servir de puente de unión más allá de las limitaciones físicas y temporales. Una visión que la ciencia ficción llevaba tiempo anunciando.

La pandemia de COVID-19 no solo obligó a repensar nuestra comprensión fundamental de las prácticas escénicas como un encuentro físico en vivo entre los artistas y su audiencia. Se ha producido la integración de las artes con la digitalización de las interacciones sociales, dando lugar a nuevos formatos virtuales e híbridos, en los que las tecnologías de la comunicación ocupan un lugar fundamental en el discurso escénico. La ficción especulativa se vuelve aún más relevante después de esta pandemia, como si fuera la profecía autocumplida de un mundo sobreconectado. Los ejemplos de teatro virtual (como *Brave New Normal*) y teatro híbrido (*COVID-19_84*) propuestos en este estudio plantean ideas que pueden servir para reformular las percepciones sobre el teatro y la literatura, y capturar formas emergentes de realidades en la sociedad. La tecnología, las limitaciones y las posibilidades se pueden combinar para definir nuevas formas de expresión. La creatividad surge también de las dificultades²².

²² Las representaciones teatrales virtuales e híbridas siguen siendo muy dependientes de los medios y la tecnología disponible para consolidar sus discursos. Sin embargo, la pandemia ha facilitado la recepción positiva por parte de la audiencia, favoreciendo los espacios híbridos, combinando artes, tecnología y medios para una experiencia integral que se relaciona con los cambios tecnológicos y socioeconómicos (Lavender, 2016: 7). Sin pretender fijar un marco único para estas representaciones, el análisis de los estudios de caso sugiere algunos de los desafíos operativos y creativos actuales para los entornos virtuales en las representaciones teatrales. Por nombrar alguno de ellos: Imposibilidad de interacción física, tanto para ensayo como para la interpretación. Dependencia de la conectividad de red, para ensayos y presentaciones.

Creadores e investigadores del teatro discuten sobre las posibilidades de un “futuro híbrido”. Como sugiere Giannachi (2004: 139), el artista es quien decide qué realidad virtual es vista y experimentada por el espectador, además de afectar la visión de lo real por parte de la audiencia. En un contexto en que la digitalización parece inevitable, la relación de las artes escénicas con la tecnología sigue siendo incómoda. Al menos ahora podemos experimentar nuevas formas expresivas dentro teatro, con sus nuevos retos y sus nuevas oportunidades. Recordando de nuevo a Andrej Tadeus Wirth esperemos que, si se ha de dar un nuevo desplazamiento, nunca vuelva a ser forzado y que solo nos sirva para ganar perspectiva sobre nosotros mismos para no tener que volver a involucrarnos nunca más en un teatro sin su esencia; un teatro sin público.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALL, P. (2013). “In retrospect: Brave New World”. *Nature* 503, 338-339.
- BILLINGTON, M. (2014). “1984 - review”. *The Guardian*. Disponible en línea: <https://www.theguardian.com/stage/2014/feb/16/1984-review> [31/05/2022].
- BLAKE, B. (2014). *Theatre & the Digital*. London: Red Globe Press.
- BRAVE NEW WORLD* (1956). CBS RADIO WORKSHOP. 27 enero y 3 febrero.
- BRAVE NEW NORMAL, A VIRTUAL PARABLE*. Aldous Huxley. (2022). Dirigida por Sergio Camacho. [CloudTheatre. 23-24/07/2021.]
- BUEHLER, K. (2019). “Theater adaptation of ‘1984’ asks audiences, ‘who’s really in charge?’”. *CU Independent*. Disponible en línea: <https://www.cuindependent.com/2019/04/17/1984-play-adaptation/> [31/05/2022].
- CLOUDTHEATRE (2022). “Ticketed en línea streaming platform”. *CloudTheatre*. Disponible en línea: <https://www.cloudtheatres.com/solutions> [31/05/2022].

Falta de flexibilidad de las plataformas de comunicación para la práctica teatral. Acceso limitado a equipos (cámaras, computadoras, pantallas verdes, micrófonos, luces, etc.) necesitando depender de los recursos propios de cada intérprete. Imposibilidad de interacción física para el trabajo de producción (maquillaje, cámara, sonido, etc.). Múltiples problemas técnicos: retardo, calidad fluctuante de audio y video, diferentes formatos y calidad de los archivos. Falta de espacio adecuado para ensayo y actuación, problemas de privacidad”. A medida que la tecnología madure, es de esperar que estos problemas se reduzcan y los nuevos formatos se pueden consolidar.

COLLIN-HUGHES, L. (2020). "Digital Theater isn't Theater. It's a Way to Mourn its Absence". *New York Times*. Disponible en línea: <https://www.nytimes.com/2020/07/08/theater/live-theater-absence.html> [31/05/2022].

COVID-19_84, A SELF-FULFILLING DYSTOPIAN TALE. George Orwell. (2022). Dirigida por Sergio Camacho. [Semenyih, Malasia y Ningbo, China. 12-14/04/2022].

DELANEY, B. (2015). "Orwell's nightmare vision of 1984 is always right here, right now". *The Guardian*. Disponible en línea: <https://www.theguardian.com/stage/2015/oct/23/orwells-nightmare-vision-of-1984-is-always-right-here-right-now> [31/05/2022].

GIANNACHI, G. (2004). "Towards an Aesthetic of Virtual Reality". En *Virtual Theatres*, G. Giannachi (ed.), 123-150. London: Routledge.

HAWKINS, A. Y WASSERSTROM, J. (2019). "Why 1984 Isn't Banned in China". *The Atlantic*. Disponible en línea: <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/01/why-1984-and-animal-farm-arent-banned-china/580156/> [31/05/2022].

HENNESSY, K. (2017). "1984 review – stage adaptation confuses Orwell's classic". *The Guardian*. Disponible en línea: <https://www.theguardian.com/books/2017/may/19/1984-review-stage-adaptation-confuses-orwells-classic> [31/05/2022].

HUXLEY, A. (1932). *Brave New World*. New York: Harper Brothers.

JELENA VUKADIOVIC, M. (2009). *Role of Women in Utopian and Dystopian Novels*. Tesis de Maestría. RWTH Aachen University.

KARAM, K. M. Y NAGUIB, G. M. (2022). "The Potentials and Challenges of Zoom Live Theatre during Coronavirus Lockdown: *Pandemic Therapy* and *Corona Chicken (Part Two)*. *New Theatre Quarterly* 38.2, 151-171.

KING, G. Y KRZYWINSKA, T. (2000). *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*. London: Wallflower Press.

KNOPPER, S. (2009). *Appetite for Self-Destruction: The Spectacular Crash of the Record Industry in the Digital Age Paperback*. New York: Free Press.

LANGSTON, S. (2022). "The pandemic nearly killed theatre – the creative way it fought back could leave it stronger". *The Conversation*. Disponible en línea: <https://theconversation.com/the-pandemic-nearly-killed-theatre-the-creative-way-it-fought-back-could-leave-it-stronger-176185> [31/05/2022].

LAVENDER, A. (2016). *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement*. London: Routledge.

LENNOX, G. Y MASON, H. (2022). "Virtual *Dream Reality* Check: A Case of Interactive Digital Theatre from the Royal Shakespeare Company". *Body, Space & Technology* 22.1, 1-9.

LOHNES, K. (2022). "Brave New World. Novel by Huxley". *Britannica*. Disponible en línea: <https://www.britannica.com/topic/Brave-New-World> [31/05/2022].

O'DEE, J. (2013). *Unsexed Women: Warnings Against Gender Equality in Orwell's 1984*. Tesis de Maestría. Buffalo State College.

ORWELL, G. (1950). *1984*. New York: Signet Classic.

ROMERA CASTILLO, J. (2022). "Semiótica, pandemias, COVID-19 y teatro". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 27-37. Disponible también en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32184/24686> [30/05/2022].

SMITH, C. (2021). *Devising Digital Theatre with a Pursuit in Liveness*. Tesis de Maestría. Sarah Lawrence College.

TD&H. (2019). "Theatre Without Audience". *Theatre Without Audience*. Disponible en línea: <http://vod.theatre-without-audience> [31/05/2022].

THIELMAN, S. (2015). "What Is a Science Fiction Play Anyway?". *American Theatre*. Disponible en línea: <https://www.americantheatre.org/2015/11/17/what-is-a-science-fiction-play-anyway/> [31/05/2022].

DRAMATURGIAS SOBRE TEATRO
ESPAÑOL

EL NUEVO TEATRO FRONTERIZO Y LA CIENCIA

THE NEW FRONTIER THEATER AND SCIENCE

José ROMERA CASTILLO

Academia de las Artes Escénicas de España / SELITEN@T
jromera@flog.uned.es

Resumen: El teatro relacionado con las ciencias ha tenido escaso cultivo, en general, y en el teatro español en particular. En este trabajo se examina y valora la aportación pionera y señera que el Nuevo Teatro Fronterizo, en el siglo XXI, bajo la batuta de José Sanchis Sinisterra, ha tenido en este ámbito, dentro del proyecto *Dramaturgias inducidas*, cuyo fin es el de explorar las fronteras del teatro con otras esferas artísticas o con otros dominios del saber. Por ello, se estudian fundamentalmente dos realizaciones escénicas: de una parte, *Pioneras (mujeres por la ciencia en España)*, una dramaturgia sobre cinco científicas españolas destacadas a inicios del siglo XX, de la mano de otras cinco dramaturgas; y de otra, *La escena de Anaximandro*, dentro del proyecto *#Teatroconciencia*, realizado en colaboración con el TeatrIEM del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Palabras clave: Teatro. Ciencia. España. Siglo XXI. Nuevo Teatro Fronterizo. José Sanchis Sinisterra. TeatrIEM.

Abstract: The theater related to science has had little cultivation, in general, and in the Spanish theater in particular. This paper examines and assesses the pioneering and outstanding contribution that the Nuevo Fronterizo Theater, in the XXI century, under the baton of José Sanchis Sinisterra, has had in this area, within the Induced Dramaturgies project, whose purpose is to explore the borders of theater with other artistic spheres or with other domains of knowledge. For this reason, two scenic productions are basically studied: on the one hand, *Pioneers (women for science in*

Spain), a drama about five outstanding Spanish scientists at the beginning of the 20th century, by the hand of five other female playwrights; and on the other, *Anaximander's scene*, within the #Teatroconciencia project, carried out in collaboration with the TeatrIEM of the Higher Council for Scientific Research.

Keywords: Theater. Science. Spain. XXI century. New Border Theater. Jose Sanchis Sinisterra. TheaterIEM.

1. PÓRTICO

El juego de lo que sigue -advertiré- anda con tres Pepes en danza (o mejor dos). El primero, el de José Sanchis Sinisterra, indiscutible dramaturgo y maestro teatral; y el segundo, el mío propio -el de Pepe Romera-, amante y crítico del teatro. Pues bien, el primero, tenía que abrir este Seminario, al que fue invitado, pero al que no pudo acudir, como se explicita en el correo, enviado por su agente teatral, el 2 de junio pasado, que paso a reproducir:

Estimado José,

Mi nombre es Estibaliz Latxaga. Soy la agente teatral de José Sanchis Sinisterra. Encantada de saludarte. Sandra Castro, me ha pasado tu correo en relación a vuestra amable invitación para que José Sanchis Sinisterra participe de vuestro 31 seminario internacional.

Ante todo, José Sanchis Sinisterra me pide que te traslade sus más sinceras disculpas por la tardanza en responder. Ha estado intentando poder confirmar su presencia hasta ayer mismo, pero ayer tarde se rindió a la evidencia. El Nuevo Teatro Fronterizo, está inmerso en el desarrollo de un proyecto europeo que implica completamente a José Sanchis Sinisterra y me comentaba ayer que realmente no ve la posibilidad en todo el mes de junio de poder implicarse en otras actividades que no sea este proyecto.

Nuevamente disculpas por la tardanza en contestar y por no poder aceptar vuestra amable invitación. Muchas gracias por pensar en él y esperamos poder colaborar en un futuro próximo, en circunstancias más favorables.

Saludos
Estibaliz

Por ello, José (Pepe) Sanchis Sinisterra estará ausente, presencialmente, pero, como Pepe el Romano (el tercer Pepe evocado) en *La casa de Bernarda Alba*, sin estar, estará presente en la voz del Pepe que les habla, claro eco de la del maestro y destacado dramaturgo de nuestros días, a quien sustituyo, honrado y un tanto apenado, para tratar del tema que se le había asignado, el de las relaciones del Nuevo Teatro Fronterizo y las ciencias, que sufre -sin duda alguna- una evidente y clara minoración.

Recuérdese que el proyecto Teatro fronterizo, fue creado por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra en Barcelona (1988-1997), en la sala Beckett. ¿Por qué eligió este nombre relacionado con la frontera? A lo que él mismo responde: “Los territorios fronterizos no conocen de centralidad. Lo fronterizo justamente no conoce fronteras. En la frontera se cultiva la heterodoxia y el desarraigo. Desde la frontera se ven las distancias y la transgresión este tema inevitable” (<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/17/cultura/1232202547.html>)¹.

De Barcelona pasa a Madrid, en 2010, donde funda el Nuevo Teatro Fronterizo, “un centro de investigación, formación y creación teatral profesional cuyo objetivo es la experimentación y promoción de la dramaturgia contemporánea, así como el intercambio y encuentro entre profesionales de las artes escénicas con otros de diversas disciplinas. Como lugar de encuentro, Nuevo Teatro Fronterizo pretende convertir el teatro en un espacio de participación y reflexión ciudadana: el teatro como dinamizador de la vida cultural de nuestro entorno, el teatro como foro ciudadano y el teatro como herramienta social. Un espacio para la investigación, la reflexión y la creación. Por nuestra casa han pasado gran cantidad de artistas y profesionales que han colaborado en el desarrollo de diferentes proyectos, impartido talleres de formación o presentado sus trabajos” (<http://nuevoteatrofronterizo.es/>).

El NTF se instala en La Corsetería, una sala alternativa inaugurada en 2010, en el castizo barrio madrileño de Lavapiés, como continuación del teatro fronterizo llevado a cabo en la sala barcelonesa. Entre sus objetivos, además de lo señalado anteriormente, “se encuentra el de hacer que los nuevos profesionales de la escena se enfrenten a la dramaturgia contemporánea y a las nuevas vías del teatro, con una programación que incluye ciclos de creación sobre distintos temas monográficos” (<https://www.esmadrid.com/informacion-turistica/corseteria-ntf>).

¹ Vid. el estudio de Monique Martinez (2004), *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*. Todos los enlaces citados en este trabajo han sido (re) consultados el 20/05/2022.



Un encomiable empeño, que se lleva a cabo en su seno, es el de las *dramaturgias inducidas* (como las denomina Sanchis Sinisterra), en las que se trata “de poner a los autores a escribir sobre temáticas y ámbitos que no aparecen frecuentemente en el teatro: los inmigrantes, los refugiados, la ciencia, la ecología”.

Son muy esclarecedoras las indicaciones de Sanchis Sinisterra, en el prólogo (que se recogen también en la contraportada) al volumen *La escena de Anaximandro* (al que me referiré más ampliamente después), editado por García Ramos (2021), sobre los diferentes ámbitos de trabajo del Nuevo Teatro Fronterizo, en general:

[...] nuestra vocación profunda por explorar las fronteras del teatro con otras prácticas artísticas (narrativa, cine, danza, artes plásticas...), con otros dominios del saber (filosofía, física, botánica, neurociencia, historiografía...), con otros contextos culturales y geográficos (fundamentalmente, Latinoamérica), con otros sectores sociales (emigrantes, refugiados, colectivos en riesgo de exclusión...), con otros horizontes históricos (la conquista del Nuevo Mundo, la guerra civil española, el exilio anónimo, el franquismo) y, muy en especial, nuestra igualmente profunda convicción de que es en los diálogos entre las artes y las ciencias donde se encuentran las energías fundamentales para suscitar el crecimiento -no el progreso, no la innovación, no la modernización- de la Cultura, con mayúscula (García Ramos, ed., 2021 y <http://puntodevistaeditores.com/catalogo/la-escena-de-anaximandro-encuentros-teatro-y-ciencia/>).

Asimismo, Sanchis Sinisterra nos da unas breves e interesantes referencias a las relaciones entre el teatro y las ciencias, ampliando lo evocado al final de la cita. Veamos.

Al referirse a la literatura occidental, evoca “la creciente presencia de la temática, el pensamiento, el discurso e, incluso, la clave compositiva procedentes del pensamiento científico que operan en el seno de la obra de autores como Rabelais, Swift, Poe, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Proust, Musil...”.

En cuanto a la interacción entre las ciencias y el teatro, que “propician las energías para el crecimiento de la cultura”, el dramaturgo señala como precursores a:

la breve y poderosa trayectoria de Georg Büchner, cuyas obras integran el compromiso revolucionario con su condición de “fisiólogo”; o menciona la encrucijada vital y artística entre química y alquimia (y delirio) de la que brota la obra de August Strindberg; y el materialismo dialéctico que fundamenta el pensamiento y la estética de Bertolt Brecht; o la mirada sarcástica sobre los “físicos” de Dürrenmat; y la exigente poética de Armand Gatti, capaz de articular en su teatro la mecánica cuántica y la teoría de grupos de Galois con el ideario político anarquista. Y un largo etcétera.

Y claro, no podía olvidar a uno de sus faros teatrales, en el colofón del prólogo, a Samuel Beckett y su concepto de entropía (“magnitud física que mide la parte de la energía que no puede utilizarse para realizar trabajo y que, en consecuencia, se pierde”):

cuya producción, tanto teatral como narrativa, según reflejan sus cuadernos de 1930 en adelante, se nutre de algunas de las revoluciones epistemológicas que sacudieron su época... y que siguen vigentes en la nuestra. En sus notas de lectura, figuran libros de astronomía, geología, biología, ciencias físicas, psicología... En particular, su interés por la termodinámica y el concepto de entropía, así como por el teorema de Gödel y sus inexorables secuelas lógicas del principio de incertidumbre y de la indecidibilidad discurren -aunque a menudo travestidos- por los dramátulos y otros “textos para nada” del genial irlandés. Para mayor inri de quienes aún hoy tildan sus obras de “teatro del absurdo”.

2. PROYECTOS SOBRE TEATRO Y CIENCIA

2.1. PIONERAS CIENTÍFICAS A LA ESCENA

En el primer tercio del siglo XX, una serie creciente de jóvenes españolas intentaron acceder al mundo de la ciencia, dominado por los

varones. Con su labor iniciaron una incipiente visibilidad de las mujeres en este ámbito². El Nuevo Teatro Fronterizo (NTF) convocó a cinco dramaturgas españolas que han escrito un texto colectivo que entrelaza los destinos de cinco de estas “pioneras de la ciencia”: Regina Lago, Amparo Poch, Felisa Martín Bravo, Teresa Toral y Margarida Comas Camps; destinos diversamente truncados por la Guerra Civil y la dictadura.

La primera actividad del Nuevo Teatro Fronterizo fue la centrada en las mujeres pioneras en el ámbito de la ciencia, en septiembre de 2010, como me confirma Carmen Magallón, al caer en manos de Sanchis Sinisterra, el libro de la mencionada científica, *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres del Instituto Nacional de Física y Química* (Magallón, 1999)³. El 14 de diciembre de 2012, según me comenta Blanca Doménech, se produce la primera reunión del director del NTF con las cinco dramaturgas elegidas (Lucía Vilanova, Eva Redondo, Blanca Doménech, María Velasco y Yolanda Pallín). El proceso de creación por parte de estas, “Pioneras de la ciencia en España”, se puede ver en la sección “Cuaderno de Bitácora” de *Las Puertas del Drama* 43 (Varias Autoras, 2014, en <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-43/cuaderno-de-bitacora-pioneras-de-la-ciencia-en-espana/>). He aquí, por ejemplo, lo que constataba al respecto Lucía Vilanova:

Un buen día, cayó en manos de José un libro valioso: *Pioneras españolas en las ciencias*. Era un estudio de Carmen Magallón sobre sus colegas científicas... Sus antecesoras... Las primeras mujeres españolas que, a principios del siglo XX, destacaron como investigadoras en el campo de las ciencias. En seguida, consideró José que el tema era sumamente interesante y poco explorado en las artes escénicas. La idea (determinación) de sacar de la invisibilidad a algunas de esas mujeres heroicas fue tomando forma... Y, del pensamiento al acto, José con-

² Vid. de Rita Levi-Montalcini y Guiseppina Tripodi (2017), *Las pioneras. Las mujeres que cambiaron la sociedad y la ciencia desde la Antigüedad hasta nuestros días -comentarios en* <https://www.planetadelibros.com/libro-las-pioneras/254456-> y <https://www.muyinteresante.es/ciencia/2230.html>; así como otras publicaciones como la de Rachel Ignatofsky (2019), *Women in Science. 50 Fearless Pioneers Who Changed the World* -una serie de dibujos en los que se rinde homenaje a varias científicas (<https://mujeresconciencia.com/2016/03/28/women-in-science-50-fearless-pioneers-who-changed-the-world/>)-, etc.

³ Vid. la reseña en <file:///C:/Users/Jos%C3%A9%20Romera/Downloads/Dial-net-PionerasEspa%F1olasEnLasCienciasLasMujeresDelInstitu-460342.pdf>.

tactó con Carmen Magallón, que se entusiasmó con el proyecto y brindó asesoramiento. Después, fuimos convocadas, en la sede del Nuevo Teatro Fronterizo, cinco dramaturgas (Eva Redondo, Yolanda Pallín, Blanca Doménech, María Velasco y yo misma) con el fin de crear un texto colectivo sobre la figura de cinco de esas científicas. Ya desde nuestra primera reunión conectamos... Simpatizamos... Debatimos... y, como Carmen, nos entusiasmamos... Y, siempre, al acabar la sesión que, invariablemente, se hacía corta, unos vinitos donde continuábamos las charlas... Nos preocupaba la escasa información que había sobre ellas y cómo resolver nuestros escasos conocimientos científicos, a la hora de abordar un texto en el que veíamos claro la necesidad de retratarlas en su doble vertiente de mujeres y científicas. Nos documentamos... Hubo un tiempo para reflexionar... Con la ayuda de Carmen Magallón, escoger a la científica a la que daríamos vida cada una de nosotras fue, sorprendentemente, fácil. María, en seguida, manifestó su interés en el tema de los explosivos, por lo que se decantó por la química y artista plástica Teresa Toral. Yolanda se emocionó con los dibujos que hacían los niños de la guerra en los que había investigado la psicóloga y pedagoga Regina Lago, y se la quedó. Blanca, se preguntó por qué la física Felisa Martín Bravo fue la única de todas ellas que no salió exiliada y decidió investigarlo. Eva, dada su afinidad con el tema de la sanación, se inclinó por la médica anarquista Amparo Poch. Y, yo, intrigada por el tema de la intersexualidad como variedad biológica, elegí a la bióloga y pedagoga Margarida Comas Camps. Cada una de nosotras sintió, desde el primer momento, que nuestra intuición al elegir las había sido acertada. Aquella primera atracción se convirtió en auténtico amor por nuestra pionera y en decidida resolución de poner lo mejor de nosotras para hacer justicia a tan tremendas mujeres.

Tarea que Blanca Doménech amplía en su intervención publicada en este volumen.

2.1.1. PUBLICACIÓN

Los resultados se publicaron como *Pioneras (mujeres por la ciencia en España)*, en la revista *Primer acto. Revista de investigación teatral* (Varias Autoras, 2013). El proyecto consistió en construir una dramaturgia sobre cinco científicas sobresalientes (Regina Lago, Amparo Poch, Felisa Martín Bravo, Teresa Toral y Margarida Comas Camps) por otras

tantas dramaturgas (Yolanda Pallín, Eva Redondo, Blanca Doménech, María Velasco y Lucía Vilanova). Todo ello arropado con el apoyo de una científica Carmen Magallón Portolés. He aquí el índice:

PIONERAS: “Adelante”, por José Monleón (p. 131), “Mujeres en la ciencia: una historia de luces y sombras”, por Carmen Magallón Portolés (pp.132-136); “La escritura colectiva: otra frontera”, por José Sanchis Sinisterra; “Pioneras (mujeres por la ciencia en España)”, por las cinco dramaturgas mencionadas y “Protagonistas del proyecto” (pp. 137-198).



2.1.2. LECTURAS DRAMATIZADAS

La primera, tuvo lugar en la Casa Encendida, el 3 de junio de 2013, como puede verse en <https://www.lacasaencendida.es/escenicas/lectura-dramatizada-pioneras-la-ciencia-espana-2320>. He aquí la ficha artística:

Coordinación dramática: José Sanchis Sinisterra.

Dramaturgas: Blanca Doménech, Yolanda Pallín, Eva Redondo, María Velasco, Lucía Vilanova.

Asesoría científica: Carmen Magallón.

Dirección: Laura Ortega.

Elenco: miembros del grupo de investigación actoral de NTF.

Coordina: Le Monde diplomatique en español, Nuevo Teatro Fronterizo, Fundación Autor y La Casa Encendida.

Precio: Gratuito. Las entradas podrán recogerse desde dos horas antes en el Punto de Información.

La segunda lectura dramatizada, se llevó a cabo el viernes 24 de marzo de 2017 en el Centro Cultural de Orcasitas, del distrito de Usera, con entrada libre, en conmemoración del Día Internacional de la Mujer, “MADRID ACTIVA. La cultura se mueve por la ciudad” (<http://nuevo-teatrofronterizo.es/programa-evento/pioneras-de-la-ciencia-en-espana/>):

Son los otros quienes nos dicen quiénes somos y nos pasamos la vida o bien tratando de ser eso que nos dicen que somos o bien tratando de luchar contra eso que no queremos ser. En ambos casos hay drama, tragedia e incluso comedia. Esta es la historia de cinco mujeres. Margarita Comas, Felisa Martín, Amparo Poch, Teresa Toral y Regina Lago. Pioneras que, entre otras muchas, lucharon por no ser lo que una España pacata pensó para ellas. Científicas. Laura Ortega (Directora de la lectura dramatizada de *Pioneras de la Ciencia en España*).

Durante el primer tercio del siglo XX, un número creciente de jóvenes españolas emprendieron la escabrosa ruta de acceder al mundo de la ciencia, secularmente monopolizado por varones. Quizá no surgió de entre ellas ninguna figura trascendental en los ámbitos de la biología, la física, la química, la psicológica, etc., pero su labor callada, tenaz y resuelta abrió una brecha en la tradicional invisibilidad cultural de la mujer española. Para arrojar un poco de luz (desde la escena) a ese territorio apenas explorado, el NTF ha convocado a cinco dramaturgas españolas que, tras investigar en la biografía de cinco de estas *pioneras de la ciencia en España* han escrito un texto colectivo que entrelaza los destinos de Regina Lago, Amparo Poch, Felisa Martín Bravo, Teresa Toral y Margarida Compas Camps; destinos diversamente truncados por la guerra civil y la dictadura franquista.

Dirección: Laura Ortega

Coordinación Dramática: José Sanchis Sinisterra

Asesoría científica: Carmen Magallón

Dramaturgas: Blanca Doménech, Yolanda Pallín, Eva Redondo, María Velasco, Lucía Vilanova. Intérpretes: Regina Lago por Mamen Cama-

cho; Amparo Poch, por María Besant; Felisa Martín Bravo, por Irene Serano; Teresa Toral, por Andrea Trepát; Margarida Compas Camps por Eva Redondo; Compañera, Rosa, Madre,... por Carmen Soler; y Personajes masculinos, por Rafael Ortiz.

2.2. NTF / TEATRIEM

La segunda actividad sobre el tema que nos ocupa, fue llevada a cabo por el Nuevo Teatro Fronterizo y un peculiar grupo teatral.

2.2.1. EL TEATRIEM

El TeatrIEM: “Grupo de Teatro de base científica” es un grupo que nació en el seno del CSIC, en el Instituto de Estructura de la Materia, en febrero de 2013, por José Vicente García Ramos, doctor en Ciencias Químicas y profesor de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en el Instituto de Estructura de la Materia, centrándose su investigación en la espectroscopia Raman (una técnica espectroscópica molecular) sobre nanopartículas metálicas para fabricar nanosensores, como se puede leer en su *currículum vitae*. He aquí su descripción.

El TeatrIEM está formado casi en su totalidad por “investigadores de distintas especialidades y categorías científicas, que sacrifican parte de su tiempo y de su ocio para montar espectáculos teatrales”. El grupo “intenta implicar a nuevos espectadores que tengan curiosidad por el mundo de la ciencia y dar lugar a debates científicos en espacios teatrales, así como a animar a los científicos para que compartan su conocimiento y aptitudes al comunicarlos con gente externa a sus propios campos de investigación”. Prosiguiendo: “Las discusiones e interacciones entre científicos, artistas y público son fundamentales en un proceso de desarrollo artístico de este tipo. Nuestro proyecto incluye talleres, debates y una retroalimentación mutua entre todas las partes implicadas. También intentamos proporcionar un estímulo inicial para sentar las bases que nos permitan crear un grupo estable dedicado a estas tareas, en el Instituto de Estructura de la Materia del CSIC, que tenga como base incrementar la Cultura Científica y la Divulgación de la Ciencia en España” (<https://www.facebook.com/TeatrIEM/>). En suma, intentan “hacer una divulgación que no requiera conocimientos previos por parte del público, es decir, utilizamos fórmulas en las que el receptor pueda asimilar lo que se represente en función de su bagaje personal” (<https://www.escriitores.org/concursos/16096.pdf>).

El grupo TeatrIEM ha realizado diversos proyectos, además del que examinamos aquí, con el objetivo de despertar la curiosidad del público por el mundo de la ciencia y acercar la ciencia a la sociedad⁴. Así, por ejemplo, puso en escena, en la Residencia de Estudiantes (dependiente del CSIC), dentro del ciclo “Teatro en la Residencia”, el 24 de febrero de 2019, el espectáculo *A ciencia cierta*, dirigido por José V. García Ramos, en el que “se evocan distintas facetas de la vida de algunas de las figuras más relevantes de la historia de la ciencia, como Miguel Servet, Henrietta Leavitt, Tycho Brahe, Johannes Kepler, Niels Bohr o Werner Heisenberg, de la mano de dramaturgos como Damian Trasler, Alfonso Sastre, Eduardo Battaner, Lauren Gunderson, Michael Frayn o Juan Mayorga” (<https://www.diariosigloxxi.com/texto-s/mostrar/310936/madrid-grupo-teatral-teatriem-csic-representara-residencia-estudiantes-obra-ciencia-cierta>).

Así como, debido a la pandemia, una vez producida cierta relajación, el TeatrIEM, volvió al Museo Nacional de Ciencias Naturales, con la puesta en escena, *Para siempre: apuntes teloméricos variados*, el 12 y el 13 de noviembre de 2021, dentro de la Semana de la Ciencia y bajo la dirección de José V. García Ramos.



⁴ El grupo convoca también un *Certamen de textos breves teatrales con temática científica*. La primera convocatoria tuvo lugar en 2020 (https://www.csic.es/es/actualidad-del-csic/el-jurado-falla-los-premios-del-i-ceramen-teatriem-de-textos-teatrales-de-base?fbclid=IwARIEQBaCIAjDlCuOpKazKA3rEsFFI51fpL0LzGF-xt_N7BC) y la segunda, en 2022 (<https://www.escriitores.org/concursos/16096.pdf>).

Se volvió a escenificar posteriormente en la Residencia de Estudiantes el 27 de febrero de 2022.

2.2.2. LA ESCENA DE ANAXIMANDRO

El Nuevo Teatro Fronterizo, bajo la batuta de José Sanchis Sinisterra y dentro de su proyecto #TEATROCONCIENCIA (cuyo objetivo es indagar en los vínculos entre Ciencia y Teatro) ha colaborado con una entidad del CSIC, la del TeatrIEM en un proyecto de gran interés. Como resultado de esta colaboración, tuvo lugar un coloquio, *La escena de Anaximandro: encuentro de Teatro y Ciencia*, el 26 de abril de 2021, emitido en directo, a través de YouTube, en el que colaboraron dramaturgos del NTF (Sanchis Sinisterra, Pilar G. Almansa, Carlos Molinero, Enrique Torres Infantes y Mari Cruz García Gutiérrez) y por parte del TeatrIEM los científicos Luis Garay (Universidad Complutense), Mari Cruz García Gutiérrez (IEM), Clara Grima (Universidad de Sevilla) y Laura López Mascaraque (Instituto Cajal del CSIC).

Pero la colaboración entre ambas instituciones no quedó ahí, sino que, afortunadamente, los resultados de la misma fueron llevados a la escena (como veremos luego) y publicados en un volumen, sobre el que quisiera añadir algo a continuación.

2.2.2.1. LA PUBLICACIÓN

En efecto, el 15 de septiembre de 2021 se publicó el volumen, con edición de José Vicente García Ramos, *La escena de Anaximandro. Encuentros de Teatro y ciencia* (2021), con prólogo de José Sanchis Sinisterra, con cinco obras de diversos dramaturgos (Sanchis Sinisterra, Pilar G. Almansa, Mari Cruz García Gutiérrez, Carlos Molinero y Enrique Torres Infantes); además de diversos ensayos de científicos (Laura López Mascaraque, José Luis Trejo, Gema Martínez Criado, Clara Grima, Rafael Zardoya, José Alberto Ruiz Cembranos y Luis Garay).

¿Por qué ese curioso título tanto del encuentro como del libro? El propio Sanchis Sinisterra, en el prólogo, lo explica:

Debo reconocer que, hoy por hoy, el título de este libro, *La escena de Anaximandro*, no me resulta tan adecuado e ilustrativo como cuando se me ocurrió proponerlo, durante la puesta en marcha de un proyecto tan infrecuente como lo era reunir a dramaturgos y especialistas de diversos campos científicos para generar un “objeto escénico”, es decir, un espectáculo teatral.

Y prosigue:

Pero también percibí que, como título, dejaba que desear... De ahí que el subtítulo *Encuentros de teatro y ciencia* define mejor esta confluencia, cuyos frutos ofrecemos en el libro que acaban de abrir. Y lo hace con más precisión y vaguedad -valga la contradicción- que otras posibles denominaciones, como por ejemplo: “teatro científico”, “teatro de las ciencias”, “la ciencia en el teatro” o, peor aún, “temas y personajes científicos en escena”... El término encuentros, en mi opinión, dibuja más sinceramente la diversidad con que los autores y autoras que se prestaron a participar en esta propuesta de Nuevo Teatro Fronterizo, desencadenada e impulsada por TeatrIEM,

Asimismo, ofrece unas pautas sobre la figura de Anaximandro⁵:

En aquella circunstancia, la figura de Anaximandro, que hace veintiséis siglos, en Mileto (costa oeste de la actual Turquía), prescindiendo de dioses y de potencias sobrenaturales, sentó las bases del pensamiento racional y abrió para el ser humano el afán indagatorio y la necesidad de repensar una y otra vez el mundo; tal figura, digo, atribuyéndole, además, una “escena”, me evocaba sin duda un fértil entrelazamiento de arte y ciencia. Y quise que el proyecto, en cierto modo, le rindiera homenaje.

También se refiere al modo de trabajo de esta colaboración escénica:

⁵ “Anaximandro (Mileto, Jonia; c. 610 a. C - c. 546 a. C.) fue un filósofo y geógrafo de la Antigua Grecia. Se le atribuye solo un libro, conocido con el título *Sobre la Naturaleza*. El libro se ha perdido y su palabra ha llegado a la actualidad mediante comentarios doxográficos de otros autores. Se le atribuye también una carta terrestre, la medición de los solsticios y equinoccios por medio de un *gnomen*, trabajos para determinar la distancia y tamaño de las estrellas y la afirmación de que la Tierra es cilíndrica y ocupa el centro del universo”. Sobre su pensamiento: “Anaximandro fue considerado por la mayoría de los autores de la Antigüedad como el primer pensador en adoptar una visión naturalista de las cosas. Así, sus contribuciones abrieron el camino al estudio de la física, la geografía, la meteorología o la biología tal y como las conocemos, y ayudaron a cambiar la forma de pensar el mundo. En este sentido se le considera como el iniciador de un cambio de paradigma en el conocimiento, basado en la investigación racional de la naturaleza” (<https://es.wikipedia.org/wiki/Anaximandro>).

Como puede advertirse, la mencionada propuesta era lo suficientemente laxa para que cada cual concediera a dicho encuentro -entre teatro y ciencia- la forma, la distancia, la duración, la intensidad, el tono, etcétera, que sus circunstancias e inclinaciones le dictaran.

A continuación, proporciona datos sobre el contenido del libro:

Por añadidura, los textos dramáticos que aquí se publican fueron el resultado de los encuentros personales que tuvieron lugar entre los dramaturgos propuestos por el NTF y los científicos convocados por el CSIC, encuentros tanto grupales como particulares. De ahí que el libro contenga no solo las cinco obras teatrales, sino también otros tantos artículos que abordan, desde la perspectiva de la ciencia, los diversos territorios que transitan los personajes en su humilde textura teatral. [...] Parte de su contenido, oralmente expuesto, formó parte, sin duda, de las conversaciones mantenidas entre unos y otros durante el proceso de elección y escritura, a algunas de las cuales tuve la suerte de asistir en La Corsetería, entonces sede del Nuevo Teatro Fronterizo.

Concluyendo:

Pero me apresuro a aclarar, hablando en nombre de los autores, que sus pequeñas obras no pretenden ser una ilustración o “traducción” escénica de los complejos ámbitos investigativos expuestos por los científicos. Y al espíritu que afloraba en tales encuentros quiero referirme, para concluir esta innecesaria introducción, ya que cristalizaba en ellos lo que había sido, desde sus inicios barceloneses a finales de los años setenta hasta hoy,

En efecto, el volumen contiene los siguientes textos teatrales, referidos a diversas áreas científicas⁶:

⁶ He aquí el sumario en el que constan las aportaciones de los científicos (en primer lugar), así como las obras y los dramaturgos: Prólogo: José Sanchis Sinisterra (p. 9); “La ciencia desde el escenario: TeatrIEM”: José Vicente García Ramos (p. 17); “El olor”: Laura López Mascaraque / José Luis Trejo (p. 27) y *Feromas*, de Pilar G. Almansa (p. 39); “Grandes instalaciones científicas: Sincrotrón”: Gema Martínez Criado / Mari Cruz García Gutiérrez (p. 55) y *Rapaces y jamones. Nuestra olimpiada particular*, de Mari Cruz García Gutiérrez (p. 63); “Geometría bajo tu piel”: Clara Grima (p. 81) y

Feromonas, de Pilar González Almansa, trata de las neurociencias (“el conjunto de disciplinas científicas que estudian el sistema nervioso, con el fin de acercarse a la comprensión de los mecanismos que regulan el control de las reacciones nerviosas y del comportamiento del cerebro”).

Rapaces y jamones: nuestra olimpiada particular, de Mari Cruz García Gutiérrez, sobre las grandes instalaciones científicas (“el conjunto de empresas que trabajan para las organizaciones dedicadas a la concepción, diseño, construcción, explotación y mantenimiento de las instalaciones e instrumentos científicos de cualquier ámbito para contribuir al avance de la ciencia y la tecnología y al fortalecimiento de la innovación tecnológica”).

Escúchame, auscúltame, escútame, de Carlos Molinero, sobre el campo de la matemática (“una ciencia formal que, partiendo de axiomas y siguiendo el razonamiento lógico, estudia las propiedades, estructuras abstractas y relaciones entre entidades abstractas como números, figuras geométricas, iconos, glifos o símbolos en general”).

El jardín del Beagle, de Enrique Torres, sobre la biodiversidad (la variabilidad de organismos vivos de cualquier fuente, incluidos, entre otros, los ecosistemas terrestres y marinos y otros sistemas acuáticos, y los complejos ecológicos de los que forman parte; comprende la diversidad dentro de cada especie, entre las especies y de los ecosistemas”).

Casi (anillo de Moebius), de José Sanchis Sinisterra, sobre cosmología y universo (estudio del “origen y evolución del universo. Desde el Big Bang hasta el presente, y también hacia el futuro. En la cosmología se trabaja en el estudio científico, a gran escala, de las propiedades del universo en su conjunto”). “La cinta o banda de Möbius o Moebius es una superficie con una sola cara y un solo borde. Tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable. También es una superficie reglada. Fue descubierta de forma independiente por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing en 1858”.

Escúchame, auscúltame, escútame, de Carlos Molinero (p. 93); “La evolución como motor de la biodiversidad”: Rafael Zardoya (p. 111) y *El jardín del Beagle*, de Enrique Torres Infantes (p. 123) y “Universos cíclicos”: José Alberto Ruiz Cembranos / Luis Javier Garay (p. 139) y *Casi (anillo de Moebius)*, de José Sanchis Sinisterra (pp. 151-157).

2.2.2.2. PUESTA EN ESCENA

Como se indicaba anteriormente, además de la publicación, como resultado de la mencionada colaboración, se llevó cabo una puesta en escena, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el 16 de febrero de 2020, con grabación incluida (<https://www.youtube.com/watch?v=qHo02guTxjg>), de los resultados del proyecto en el séptimo espectáculo del TeatrIEM, bajo la dirección de José Vicente García Ramos, con las siguientes aportaciones (escenas) en este orden:

Rapaces y jamones. Nuestra olimpiada particular, de Mari Cruz García Gutiérrez (Grandes Instalaciones Científicas).

Casi (Anillo de Moebius), de José Sanchis Sinisterra (Cosmología y Universo).

Escúchame, Auscúltame, Escútame, de Carlos Molinero (Matemáticas).

El jardín del Beagle, de Enrique Torres Infantes (Biodiversidad).

Feromonas, de Pilar G. Almansa (Neurociencias).

2.2.2.3. COLOQUIO

Me referiré finalmente al coloquio en directo, transmitido en YouTube, el 26 de abril de 2021, a las 18 h. con la visión del espectáculo *La escena de Anaximandro*. El coloquio puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=n2DuQGcSsTM>. Presentado por Mari Cruz García Gutiérrez, contó en primer lugar, con las intervenciones del director del TeatrIEM, José Vicente García Ramos, y del Nuevo teatro Fronterizo, José Sanchis Sinisterra, en las que ambos hacen unas pequeñas referencias a las dos entidades que dirigen. A continuación, le siguen las intervenciones de cinco dramaturgos con el apoyo de un/a científico/a (que interviene en primer lugar, antes que cada uno de los autores). Inicia la relación Laura López Mascaraque, que apoyó *Feromonas*, de Pilar G. Almansa, sobre las neurociencias y más concretamente sobre la función del olfato y la posibilidad de grabación de olores, en un marco de la ciencia ficción. Le sigue el dramaturgo Enrique Torres, autor de *El jardín del Beagle* (al no poder participar el científico que lo apoyó, Pablo Vargas), que versa sobre la biodiversidad y más concretamente sobre la función de las plantas en el ámbito de la botánica. Toma la palabra después Clara Grima, que asesoró a Carlos Molinero en *Escúchame, auscúltame, escútame*, sobre las matemáticas y su importancia en la vida y en las relaciones humanas. José Sanchis Sinisterra, asesorado por Luis Ga-

ray, explica fantásticamente el sentido de *Casi (Anillo de Moebius)*, sobre la cosmología y el universo. A continuación, la científica y dramaturga, a la vez, Mari Cruz García Gutiérrez, en *Rapaces y jamones. Nuestra olimpiada particular*, realiza una parodia de las grandes instalaciones científicas. Terminando el coloquio con unas pocas preguntas.



2.3. TEATRO CON CIENCIA

En los proyectos del NTF se seguía trabajando en el de #TEATROCONCIENCIA, en el Laboratorio de investigación *Teatro con ciencia*, un grupo de trabajo de dramaturgos/as y científicos/as, que participaban en un “Proyecto de investigación y creación en residencia con el apoyo de las ayudas de espacios independientes de creación contemporánea 2020-2021 Ayuntamiento de Madrid y con la colaboración de DAMA -Derechos de Autor de Medios Audiovisuales-” (<https://www.facebook.com/lacorseteriaNTF/photos/a.1597219670550652/2925197221086217/?type=3> y <http://nuevoteatrofronterizo.es/programa-evento/teatroconciencia-2/>), con una clara intención del grupo de: trabajo según se plasmaba en la web del NTF :

En general la relación del Teatro y la Ciencia ha sido escasa. Y cuando la hay suele ser para contar vidas de científicos o divulgar algún concepto, pero casi nunca las herramientas científicas han sido usadas para la escritura dramática y, por lo poco que sé, al revés mucho menos. El laboratorio “Teatro Con Ciencia” pretende explorar este camino que tal vez no sea un camino sino un monte escarpado o un acantilado inescala-

lable. La idea es con la ayuda de científicos decantar sus herramientas, sus conceptos, sus investigaciones para convertirlas en herramientas dramáticas, escenográficas o de otro tipo teatral. Generar textos teatrales que probablemente rompan las reglas clásicas de la representación, que hibriden ficción con principios fundamentales de la física, danza con modelos estadísticos de partículas elementales, una búsqueda de un teatro inexplorado que pueda ampliar nuestra mente para entender un mundo que está por venir o por acabar, pero un mundo distinto con reglas distintas.

A continuación, se explicaba cómo sería el laboratorio:

El proyecto consistirá en crear cinco grupos de trabajo de entre 3 y 5 personas formado por una mezcla de científicos y teatreros con la idea de explorar, jugar, descubrir, realmente un laboratorio con todas las de la ley. Al final del curso se hará una exposición de los resultados de cada grupo que podrá ser una lectura, una dramatización, una confesión, un artículo científico, una conferencia, pero todo con la idea de que el fracaso no existe, porque descubrir que algo no funciona también es conocimiento, también es ciencia.

Los cinco laboratorios proyectados eran:

1. Inteligencia Artificial (Redes neuronales, programación lógica, teorema de Gödel, lógica difusa, Test de Turing, La habitación china).
2. Física Teórica (De las partículas atómicas a las estrellas, modelos equivocados de la ciencia con resultados experimentales buenos, ordenadores cuánticos, teorías sobre el tiempo).
3. Biología (Evolución, extremófilos, el límite de la vida, epigenética, ecosistemas, homeostasis).
4. Matemática (Teoría del Caos, Topología, teoría de grupos, teoría de juegos).
5. Neurología (Ciencia del sueño, disfunciones neurológicas en plan Oliver Sacks, estados alterados de conciencia)⁷.

⁷ Entre otras obras de Sanchis Sinisterra (2021), que tratan sobre el tema que nos ocupa, recientemente se ha publicado otra obra del dramaturgo, *Furor matemático (El breve destello del joven Galois)*, sobre Évariste Galois, joven matemático francés del siglo XIX, autor de una teoría algebraica que lleva su nombre, muerto tras un duelo,

3. CIERRE DEL PROYECTO

Hasta aquí se ha realizado una relación de una serie de proyectos con una estrecha relación entre dos esferas culturales muy importantes: la del teatro con las ciencias. Todo iba por un buen camino. Pero el martes 12 de julio de 2022 recibíamos un twitter en que se comunicaba una mala noticia:

Con tristeza os comunicamos el cese de todas las actividades del Nuevo Teatro Fronterizo. La pandemia, el cierre del local y las sucesivas crisis sanitarias y económicas nos obligan a poner punto final a doce años de talleres, encuentros, intercambio e investigación teatral. Gracias a todos los que nos habéis acompañado en este camino. José Sanchis Sinisterra y el equipo de Nuevo Teatro Fronterizo.

Lamento al que nos unimos todos los que amamos el teatro. Pero lo hecho, ahí queda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARCÍA RAMOS, JOSÉ VICENTE (ed.) (2021). *La escena de Anaximandro. Encuentros de teatro y ciencia*. Madrid: CSIC / Punto de Vista Editores (Colección *Mínima Teatro*, 11). Prólogo de José Sanchis Sinisterra.
- MAGALLÓN PORTOLÉS, CARMEN (1999). *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres del Instituto Nacional de Física y Química*. Madrid: CSIC (Colección *Estudios sobre la ciencia*, n.º 24).
- MARTÍNEZ, MONIQUE (2004). *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*. Ciudad Real: Ñaque.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2021). *Furor matemático (El breve destello del joven Galois)*. Ciudad Real: Ñaque.
- VIARIAS AUTORAS (2013). *Pioneras (mujeres por la ciencia en España). Primer acto. Revista de investigación teatral* 345, 131-198.
- ____ (2014). "Pioneras de la ciencia en España". *Las Puertas del Drama* 43, en <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-43/cuaderno-de-bitacora-pioneras-de-la-ciencia-en-espana/>.

**PIONERAS
(MUJERES POR LA CIENCIA EN ESPAÑA
LLEVADAS A LA ESCENA)**

**PIONEERS
(STAGING SPANISH WOMEN OF SCIENCE)**

Blanca DOMÉNECH CASARES

Dramaturga
blancadc17@yahoo.es

Resumen: Durante el primer tercio del Siglo XX, un buen número de mujeres lograron, por primera vez en la historia, la oportunidad de ingresar en las esferas de la ciencia española. Su importante labor, truncada por el estallido de la guerra civil y la dictadura, adquiere un significado simbólico al abrir posibilidades a las mujeres del futuro. *Pioneras españolas en las ciencias*, de Carmen Magallón, publicado en el año 2004 por el CSIC, saca a la luz las aportaciones de estas mujeres. A partir de este estudio, el Nuevo Teatro Fronterizo en Madrid convocó a cinco dramaturgas (Yolanda Pallín, Eva Redondo, Blanca Doménech, María Velasco y Lucía Vilanova), con el objetivo de crear un texto dramático de escritura colectiva sobre cinco pioneras de la ciencia en España. El presente artículo revisa el proceso de escritura desde sus inicios hasta la publicación y puesta en escena de la obra.

Palabras clave: Pioneras. Mujeres. Ciencia. España. Teatro. Dramaturgia colectiva.

Abstract: During the first third of the 20th century, a good number of women achieved, for the first time in history, the opportunity to enter the spheres of Spanish science. Their important work, truncated by the outbreak of the civil war and the dictatorship, acquires a symbolic meaning by opening up possibilities for the women of the future. *Spanish Pio-*

neers Women in the Sciences, by Carmen Magallón, published by CESIC in 2004 brought to light the contributions of these women. Based on this study, NTF (New Frontier Theater in Madrid) commissioned five Spanish women playwrights (Yolanda Pallín, Eva Redondo, Blanca Doménech, María Velasco and Lucía Vilanova), with the objective of creating a collaborative play about five pioneers women of the Science in Spain. This paper reviews the writing process from its beginnings to the publication and the staged reading of the script.

Keywords: Pioneers. Women. Science. Spain. Theatre. Collaborative Playwriting.

Hace diez años se me hizo una propuesta singular. Ocurrió a los pocos meses de comenzar a colaborar con José Sanchis Sinisterra y su equipo del Nuevo Teatro Fronterizo en Madrid. Hasta ese momento, mi trabajo como dramaturga se había desarrollado fundamentalmente en la soledad de mi cuarto de estudio. Y, aunque ya había publicado y participado en diferentes proyectos, fue a partir de este vínculo cuando tuve la ocasión de comenzar a experimentar de manera práctica y compleja la esencia colectiva del teatro.

La Corsetería -sede del NTF en Madrid, estratégicamente situada en el corazón del multicultural barrio de Lavapiés-, se inauguró en diciembre del año 2010. La sociedad española atravesaba por una crisis económica de importancia, con una situación de duros recortes que generó una oleada de protestas ciudadanas, culminando meses después con la ocupación de la Plaza de Sol y el Movimiento 15-M. El espíritu vital, comprometido y prolífico de José Sanchis Sinisterra, se multiplicaba en este contexto para generar un sinfín de propuestas de participación y reflexión ciudadana, con una clara apuesta por construir un teatro dinamizador, foro y herramienta para la transformación social.

En medio de tanta agitación, *La Corsetería* se convirtió durante una buena temporada en mi refugio, fuente de aprendizaje e inspiración. Así como en los talleres y las charlas, participé en proyectos de creación colectiva, como *Migraciones* —una serie de monólogos escritos por diferentes autores que confluían en una misma performance—. Para su desarrollo, se confeccionó una estructura, en la que cada autor generaba la voz propia de un personaje, pero la escritura debía seguir una serie de pautas estable-

cidas para generar un conjunto unificado. Aun así, el proceso de creación todavía marcaba líneas de separación entre la escritura individual de cada autor y el proceso colectivo de la puesta en escena.

En el prólogo a la edición de *Pioneras (mujeres por la ciencia en España)*, *Primer acto. Revista de investigación teatral* (Varias Autoras, 2013), publicada en *Primer Acto*, titulado “La escritura colectiva: otra frontera”, José Sanchis Sinisterra establece la dialéctica entre lo individual y lo colectivo como una de las esencias del teatro:

El teatro conlleva este desplazamiento en su propia naturaleza. Alguien compone una partitura textual, más o menos inmerso en la privacidad de su horizonte mental, y presiente que el resultado de su *combate nocturno con el ángel* apela a disgregarse y reunirse de nuevo en una colectividad doble y cambiante, la que formarán realizadores y espectadores (Varias Autoras, *Primer Acto* 345, 2013: 137).

Pioneras iba un paso más allá para instalarse en el terreno de la escritura colectiva puesta en marcha desde la primera fase: “un fértil vaivén de lo particular a lo colectivo, y viceversa” (VV. AA., *Primer Acto* 345, 2013: 137).

Cuando llegó la propuesta de embarcarme en esta aventura junto a las dramaturgas Yolanda Pallín, Eva Redondo, María Velasco y Lucía Vilanova, tuve sentimientos encontrados. Por un lado, la belleza, interés e importancia del proyecto. Por el otro, su amplitud, complejidad y carácter colectivo... ¿Cómo sería la experiencia de escribir en tales circunstancias, prescindiendo de mis procedimientos de escritura individuales para integrarme en un coro más amplio? ¿Podría seguir la fórmula planteada por Sanchis: “escribir en singular, pensar en plural”?

En contra de lo que estos primeros temores trataban de advertirme, el proceso resultó gratificante e iluminador. Razón por la que diez años después, he aceptado la invitación del profesor José Romera Castillo y me encuentro tratando de reconstruir en este escrito aquella travesía. Al recibir su propuesta, decidí releer la obra antes de contestar. La lectura me volvió a embaucar. Más, incluso, que en el pasado. Quizá por ello, busqué entre mis libros y documentos la carpeta azul de *Pioneras*. Estaba aplastada bajo una pila de cajas. En su interior había notas, esbozos, ejercicios, documentos... Un material algo caótico e inconexo, pero muy revelador de la vitalidad del proceso. Resulta complicado diez años después, comprender el sentido de algunas notas y comentarios, del mismo modo que

mi memoria fragmentada y engañosa podría tergiversar algunos detalles. Aun así, mi intención es la de reproducir a continuación el proceso de escritura colectiva que tejó la pieza teatral *Pioneras*. Pero no tendría sentido hacerlo sola. Por suerte, dispongo de las voces escritas de mis compañeras y coordinador del proyecto, recopiladas en dos documentos¹, cuyos fragmentos iré incorporando para que me ayuden a redactar esta nueva revisión del proceso.

Todo comenzó en realidad mucho tiempo antes, cuando Carmen Magallón, antigua alumna de Sanchis Sinisterra, publicó su libro *Pioneras españolas en las ciencias: las mujeres del Instituto Nacional de Física y Química*, en el año 2004. Ya en aquél momento a Sanchis le interesó mucho este estudio sobre las mujeres que lograron, por primera vez en la historia, la oportunidad de ingresar en las instituciones de la ciencia española. Tuvieron que pasar algunos años hasta que la posibilidad de convertir el libro de Carmen en material dramático se hizo una realidad. El proyecto casaba con todas sus piezas dentro de las líneas del programa del NTF.

Fue entonces, en el otoño del año 2012, cuando se pusieron manos a la obra. Contando con el apoyo de *Le Monde Diplomatique* en español, *La Casa Encendida* y la Fundación Autor, el NTF convocó a cinco dramaturgas, entre las que me encuentro: Yolanda Pallín, Eva Redondo, Blanca Doménech, María Velasco y Lucía Vilanova. Y solicitó de Carmen Magallón la asesoría histórica y científica del proyecto. José Sanchis Sinisterra asumió la coordinación dramaturgica.

Con un ambiente festivo pre navideño, el 14 de diciembre de 2012, se produjo la primera reunión del equipo al completo. A partir de una relación de mujeres investigadoras que nos propuso Carmen Magallón, cada autora escogió a su personaje. En palabras de Lucía Vilanova:

Escoger a la científica a la que daríamos vida fue sorprendentemente fácil. María, en seguida, manifestó su interés en el tema de los explosivos, por lo que se decantó por la química y artista plástica Teresa Toral. Yolanda se emocionó con los dibujos que hacían los niños de la guerra en los que había investigado la psicóloga y pedagoga Regina Lago, y se la quedó. Blanca, se preguntó por qué Felisa Martín Bravo fue la única de todas ellas que no salió exiliada y decidió investigarlo. Eva, dada su afinidad con el tema de la sanación, se inclinó por la mé-

dica anarquista Amparo Poch. Y, yo (Lucía Vilanova), intrigada por el tema de la intersexualidad como variedad biológica, elegí a la bióloga y pedagoga Margarida Comas Camps. Cada una de nosotras sintió, desde el primer momento, que nuestra intuición al elegir las había sido acertada. Aquella primera atracción se convirtió en auténtico amor por nuestra pionera y en decidida resolución de poner lo mejor de nosotras para hacer justicia a tan tremendas mujeres (Doménech *et alii*, *Las puertas del drama* 43, 2014, e. 1.).

Escogí a Felisa Martín Bravo por varios motivos. Además de ser una científica pionera (primera mujer en España licenciada en Físicas y primera mujer presidenta de la Asociación Meteorológica Nacional), su trayectoria mostraba algunos aspectos de mucho interés desde el punto de vista de que no se exilió, permaneciendo en España durante la guerra y la dictadura. Su trayectoria es triste, como la de todas estas pioneras. Pasó de tener frente a sí misma un futuro brillante en el extranjero a verse obligada a regresar a España y renunciar a sus posibilidades de crecimiento e investigación. Fue becada en varias ocasiones. Primero en Estados Unidos y más adelante en Cambridge. Consideré interesante destacar las múltiples posibilidades que se abren para ella en este lugar, para después contrastarlas con las duras decisiones que debe tomar para mantenerse en el Servicio, superando el proceso de depuraciones. Si algo quise destacar de Felisa Martín Bravo fue su absoluto compromiso con su trabajo.

Si no me falla la memoria, la primera reunión finalizó con vino y brindis. Quizá por la navidad que se acercaba, pero también por la vibrante energía que se respiraba en el ambiente. No volveríamos a vernos en un tiempo. Habíamos acordado realizar un paréntesis de dos meses para que cada autora se familiarizase con su científica, estudiando la biografía, el contexto y el marco histórico de su trayectoria vital. Aunque conectadas por email, procedimos a realizar un trabajo en solitario de lectura y documentación. Pese a la poca información que pudimos encontrar sobre ellas y nuestros escasos conocimientos científicos, contamos con la valiosa documentación que nos aportó Carmen Magallón, así como estudios, testimonios, publicaciones, cartas, etc. Confeccionamos, además, una cronología comparada que nos permitió visualizar la diferente sincronía de cada científica con la convulsa historia de España.

¹ B. Doménech *et al.* (2013), “Pioneras de la ciencia en España, cuaderno de bitácora” y Sanchis Sinisterra (2013), “La escritura colectiva: otra frontera”.

En mi caso, revisé fragmentos de cartas que se conservan de Felisa Martín Bravo en su estancia en Cambridge y todos los problemas administrativos a los que se enfrentó. Leí sobre la figura de José Vallejo, su marido, catedrático de filología latina y experto en las palabras. E investigué sobre la depuración de los científicos españoles durante la dictadura, concretamente sobre el caso de Blas Cabrera, padre de la física española y mentor de Felisa.

Volvimos a encontrarnos en febrero del 2013. Tras el paréntesis de dos meses, comenzamos con una puesta en común del material, compartiendo el resultado de nuestras lecturas e investigaciones y exponiendo una presentación de cada una de las científicas. Pudimos así establecer conexiones y diferencias entre ellas, comprendiendo de forma más concreta y amplía sus trayectorias individuales y grupales.

La segunda parte de la sesión tomó un rumbo muy diferente, pero complementario. Pasamos de trabajar desde la razón a introducirnos en la senda del inconsciente, con la práctica de ejercicios de escritura *in situ*. Así lo describe Eva Redondo:

Ahora ya conocíamos a nuestro personaje, nuestra pionera ya casi habitaba en nosotras, pero: ¿Cómo hablaba? ¿Qué lenguaje utilizaba? ¿Cómo interpretaba el mundo que le rodeaba? José nos propuso entonces aproximarnos a *la voz* del personaje a través de una serie de protocolos que debíamos escribir “con la pistola en la nuca”, como a él le gusta decir. José nos enunciaba una consigna y la escritura debíamos de empezarla de manera inmediata, sin pensar demasiado por el momento. Estos primeros ejercicios que después re-escribíamos en casa, sirvieron como detonante de la escritura, nos resultaron muy útiles para escuchar a nuestro personaje, para percibirlo de manera más profunda. Después poníamos en común lo escrito y poco a poco nos dábamos cuenta de que aquellas mujeres, aquellas científicas, estaban cobrando vida en nosotras y visibilidad en el teatro (Doménch *et alii*, *Las puertas del drama* 43, 2013, e.l.).

Tras este período de escritura libre, en el que los elementos más dispares podían converger de forma irracional y lúcida, y en el que la imaginación volaba sin dirección precisa, comenzamos a necesitar la construcción de un esqueleto narrativo que sirviera de *corsé* y sustento de la obra. Fue así como establecimos una estructura en seis fases que transitaba los momentos de la historia española más destacados por los que atravesaron nuestras pioneras:

- 1) Ante el umbral (momento clave en el que dieron el paso decisivo de dedicarse a la ciencia).
- 2) La difícil ascensión (las diferentes complicaciones que hubieron de enfrentar para avanzar en su carrera).
- 3) Ganancias y pérdidas (aspectos o valores a los que se vieron obligadas a renunciar en favor de otros).
- 4) El torbellino de la República (situación en la que se encontraba cada una de ellas el día de la proclamación de la Segunda República y las expectativas que se dispararon).
- 5) La Catástrofe de la Guerra Civil (cómo afectó en cada una de ellas el estallido de la guerra).
- 6) La diáspora, exilio interior y exterior (sus destinos en la dictadura).

Además, establecimos la dramaturgia fragmentaria como la poética de la obra. Tal y como explica José Sanchis:

La más apta para entrelazar escenas de los cinco personajes a lo largo de una amplia perspectiva biográfica e histórica. Y aunque convenría priorizar un cierto *realismo* en el tratamiento de las situaciones, no habría por qué desdeñar insertos de otros códigos figurativos (poético, onírico, grotesco, épico, metateatral, simbolista, documental, postdramático...) (VV. AA., *Primer Acto* 345, 2013: 138).

En efecto, hubo algunas escenas regidas por normas diferentes a los otros puntos de la estructura. *La obertura*, por ejemplo, se aleja del realismo (no todas las pioneras se exiliaron, ni en el mismo momento), al mostrar un coro de monólogos interiores de las cinco pioneras de forma metafórica en la cubierta de un barco que justo acaba de zarpar hacia un exilio simbólico. Y el cierre –al que llamamos *La víspera del final*– intercala preguntas y respuestas de nuestras científicas el día antes de su muerte.

Con el objetivo de dosificar y comprimir la abundante información que manejábamos, negociamos la manera de distribuirla, de tal forma que cada una de las científicas protagonizaría tres escenas largas y otras tres breves (flash). Y establecimos una regla de juego: cada autora podía contar, además de con su protagonista, con otros dos personajes (uno masculino y uno femenino), que en el montaje de la obra serían interpretados por una única pareja de actores.

Una vez establecidos los pilares del entramado dramático, cada una se encargó de escribir su parte. Había que componer las escenas que nos correspondían, atendiendo al inmenso material que manejábamos y a las restricciones establecidas. Aunque la escritura era en solitario, el texto resultante era después compartido para su revisión y transformación. Ahora nuestros encuentros estaban destinados a la lectura y reescritura. Amenizadas con pastas, bollería, té y a veces vino, las reuniones se alargaban mientras leíamos de forma conjunta las escenas de unas y otras, comentábamos, sugeríamos cambios, establecíamos conexiones y paralelismos... María Velasco destaca las semejanzas temáticas y formales que se dieron en las lecturas grupales:

Esto significaba que por momentos habíamos logrado la consigna “escribir individual, pensar en colectivo”. El respeto a la poética de cada autora fue absoluto. Las discusiones a raíz de las lecturas tenían más que ver con la visión global o la ideología de la obra. Queríamos evitar retratar a estas mujeres como víctimas y que lo científico conviviera con lo doméstico (Doménech *et alii*, *Las puertas del drama* 43, 2014, e.l.).

Fue una etapa de florecimiento. Embaucadas por la escritura y sus procesos, generamos un valioso y extenso material. Cuando concluimos la escritura de todas las escenas, realizamos una reunión grupal para leer la obra al completo. En contra de lo que se podía pensar –al fin habíamos escrito todo el conjunto– el encuentro fue algo frustrante. Continúa María Velasco:

El primer día que reunimos todos los textos, descubrimos que el fajo abultaba poco menos que una tesis doctoral. Comenzó entonces el difícil trance de “desenamorarse” del material y hacer pequeñas renunciaciones (Doménech *et alii*, *Las puertas del drama* 43, 2014, e.l.).

Nos adentrábamos en la última fase del proceso, quizá la más complicada. Había que limitar, reescribir, reorganizar y reducir la extensión de las escenas. No fue tarea fácil, parecía que perdíamos las riendas del texto. Debíamos ser selectivas y rigurosas, de tal modo que la historia se entendiera de forma más esquemática, sin renunciar a ciertas licencias poéticas. Tuvimos que sacar la lupa y las tijeras, recurrir a estrategias de comprensión dramática, mirar lo escrito con distancia...

Superando ciertas resistencias, nos pusimos manos a la obra. Parecía que iba a resultar un proceso largo y costoso, pero el ritmo aceleró cuando tuvimos lugar y fecha para la presentación del proyecto. Sería en la Casa Encendida, el 3 de junio del 2013. Fue cuando entró en escena Laura Ortega, la directora de *Pioneras*. Junto a ella y su propuesta escénica, pudimos finalizar la labor de reescritura y edición con éxito. Concluye Yolanda Pallín:

Teniendo de nuestro lado la lógica y el talento de Laura, la empresa volvió a ser colectiva. La dificultad se convirtió en acicate cuando hicimos prevalecer el subtexto sobre la masa de palabras. Sin otra auto imposición que nuestro buen criterio, y nuestro deseo de comunicar, el texto quedó preparado para una versión escénica que no podemos llamar lectura dramatizada, porque fue un semimontado de hermosa factura y compromiso unánime (Doménech *et alii*, *Las puertas del drama* 43, 2014, e.l.).

Al leer *Pioneras* con los ojos de hoy, percibo algo en el texto especial. La voz propia de cada autora resulta difícil de identificar, aunque sigue ahí, unida a otras voces, inspirando y siendo inspirada, de una forma casi imperceptible. Descubro, además, no sólo que mantiene una fuerte conexión con el presente, sino que quizá ha adquirido todavía más vigencia en un tiempo –¿quién nos lo iba a decir entonces?– de crisis mucho más profunda que la del año 2011. Mi reencuentro con Regina Lago, Amparo Poch, Felisa Martín Bravo, María Teresa Toral y Margarida Comas ha venido a percutir sobre el ahora como una alarma. Mujeres cuyo brillante futuro fue truncado por la guerra, pero cuyo esfuerzo adquiere un significado simbólico al abrir posibilidades al futuro. En medio del enorme retroceso que atraviesa el mundo actual, estas mujeres son pequeños –pero importantes– signos de resistencia².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOMÉNECH, B.; PALLÍN, Y.; REDONDO, E.; VELASCO, M. Y VILANOVA, L. (2014). “Pioneras de la ciencia en España, cuaderno de bitácora”. *Las puertas del drama* 43. Disponible en línea: <https://www.aat.es/elkiosco-teatral/las-puertas-del-drama/drama-43/cuaderno-de-bitacora-pioneras-de-la-ciencia-en-espana/> [20/06/2022].

² Para más datos, remito al trabajo de José Romera Castillo, “El Nuevo Teatro Fronterizo y la ciencia”, que se publica en este volumen.

MAGALLÓN PORTOLÉS, C. (2004). *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres del Instituto Nacional de Física y Química*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SANCHIS SINISTERRA, J. (2013). “La escritura colectiva: otra frontera”. *Primer Acto* 345, 137-139.

VARIAS AUTORAS (2013). *Pioneras (mujeres por la ciencia en España)*, *Primer acto. Revista de investigación teatral* 345, 131-198.

IDENTIDAD, INDETERMINACIÓN Y RECURSIVIDAD TEATRAL EN *CASI* (*ANILLO DE MOEBIUS*), DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

IDENTITY, INDETERMINATION AND
THEATRICAL RECURSIVITY IN *CASI* (*ANILLO*
DE MOEBIUS), BY JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Jorge GARCÍA FERNÁNDEZ ARROITA

Universidad de Salamanca

jorgegfa@usal.es

Resumen: José Sanchis Sinisterra, además de ser conocido por su defensa del aspecto narrativo de lo teatral, es un autor especialmente enfocado en el tratamiento dramático de lo metaficcional y lo metaliterario. *Casi (anillo de Moebius)* no es una excepción. Esta corta pieza de cinco minutos de duración, representada en 2019 por TeatrIEM y contenida en *La escena de Anaximandro* (2021), explora las condiciones metalingüísticas que median entre el texto teatral y la puesta en escena. Para ello, recurre a la circularidad en espiral y al carácter binómico e inverso del concepto científico que subtitula la obra, la Cinta de Moebius, para así ahondar en las relatividades del lenguaje teatral y plantear el problema identitario de sus personajes, premisa que puede tratarse desde conceptos problemáticos como la intermediación escénica, la condensación del lenguaje, la incompletitud gödeliana y la indeterminación de Heisenberg, o los fenómenos de recursividad y repetición.

Palabras claves: Sanchis Sinisterra. Metaliteratura. Indeterminación. Recursividad. Identidad.

Abstract: José Sanchis Sinisterra, besides being known for his defense of theatrical's narrative aspect, he has also focused in the

dramatic treatment of metafiction and metaliterature. *Casi (anillo de Moebius)* it is not an exception. This five minutes long play, performed in 2019 by TeatrIEM and included in *La escena de Anaximandro* (2021), explores the metalinguistics conditions in between the theatrical text and the staging. For that purpose, he employs the spiral circularity and the binomial and inverse nature of the scientific concept which names the play, the Moebius Strip, in order to deepen in theatrical's language relativities and expose the identitarian problem of his characters. This dilemma can be approached from some problematic concepts, such as staging intermediation, language condensation, gödelian incompleteness and Heisenberg's indeterminacy, or recursivity and repetition phenomena.

Keywords: Sanchis Sinisterra. Metaliterature. Indetermination. Recursivity. Identity.

1. EL DILEMA DEL LENGUAJE TEATRAL: SU DOBLE NATURALEZA REPRESENTATIVA Y LA SINGULARIDAD ESCÉNICA

El género teatral siempre ha sido objeto de especial discusión dentro de la poética y la posterior teoría literaria, desde los clásicos griegos hasta el día de hoy. Esto se debe, esencialmente, al hecho de ser el único género literario que cuenta con dos medios de representación disimiles¹, es decir, con una doble naturaleza en cuanto a su forma de recepción o acto literario: por un lado, su naturaleza literaria de carácter textual, estático, individual, mental y lingüístico; y, por otro lado, su naturaleza espectacular de carácter escénico, cambiante, colectivo, actancial y prosódico-gesticular. Esta doble naturaleza provoca que el género teatral posea, casi por defecto, un tipo de lenguaje literario particular, basado en el diálogo y las didascalias, sin la presencia de un narrador o de un yo poético enunciativo, como en los otros

¹ Cabe distinguir esta condición dual de la que separa lectura mental de la lectura oral o recitada, debido a que la primera cuenta con una separación en sus formas y mecanismos mucho más notoria, mientras que la recitación, a pesar de poder añadir un factor de gesticulación casi teatralizada, sigue manteniendo una radicación casi paralela con la lectura de los textos llevada a cabo por un lector individual. Por su parte, la representación escénica añade elementos plenamente diferenciales, como la intermediación de los intérpretes, el director, el escenario, el atrezo, la tramoya, etcétera.

dos géneros primarios. Esta distinción le otorga al género dramático unas herramientas especiales a la hora de poder transmitir información que son extraordinarias con respecto al resto de géneros; pero, a su vez, le provoca una cierta determinación en cuanto a su lenguaje escrito, el cual se especializa de una forma concreta y particular para adaptarse a las necesidades del medio escénico. Dicha forma de lenguaje dramático responde, como se venía diciendo, al diálogo y a las anotaciones. Estos dos formatos o herramientas responden a un cierto grado cualitativo de una propiedad inherente a todo lenguaje literario: la condensación.

Mientras que la narrativa suele asociarse a un menor grado de condensación, y la poesía a un grado casi máximo de la misma, la dramaturgia se sitúa en un punto intermedio en dicha ecuación². Concretamente, el grado de condensación lingüística del género teatral responde a sus mismas necesidades receptoras, orientadas en última instancia hacia la representación escénica: es decir, a las leyes sistémicas marcadas por el diálogo en tanto que intención de puesta en escena, y no de lectura, como ocurre con la novela dialogada o los diálogos filosóficos. Por tanto, el lenguaje teatral está sometido a una condensación lingüística fruto y objeto –según la intención autoral que lo moldea– de ser representado en voz de los actores en una puesta en escena, sometiéndose a diversas intenciones concretas, específicas para el género: ya sea caracterización de los personajes según las disposiciones del director y la interpretación actoral, las indicaciones relativas al espacio, el tiempo, el atrezo y la tramoya, la proyección de aspectos temático-conceptuales sin una mediación narratorial, u otras tantas necesidades del género.

Pero, además, el lenguaje teatral se ve dividido en otras dos vertientes básicas: su representación lingüística en el texto, y su representación prosódico-gesticular en la escenificación. Esta dualidad está mediada por una figura, la del intérprete, que actúa como intermediación entre estos

² Como señalaba Hegel en *Lecciones de estética* (1832-1845), al considerar el género dramático como una síntesis entre épica y lírica; o Nothrop Frye, al valorarlo como punto intermedio entre verso y prosa, relativo al *ritmo del decoro* como *adecuación*, en su *Anatomy of Criticism* (1957). Dirá Frye: "The suiting of style to an internal character or subject is known as *decorum* or appropriateness of style to content [...] And as style is at its purest in discursive prose, so *decorum* is at its purest in drama, where the poet does not appear in person" (Frye, 1990: 268-269). En esta *adecuación* es donde se sucede la condensación lingüística del lenguaje teatral, que abre una brecha de indeterminación entre los dos extremos que conecta.

dos tipos de lenguaje humano³, efectuando un proceso de *transducción*, tal y como lo llama María del Carmen Bobes Naves en “El proceso de transducción escénica” (2006). Estos dos aspectos, la condensación lingüística del texto y la intermediación del intérprete desde él hasta el lenguaje prosódico-gesticular, conllevan un cierto grado de indeterminación o incompletitud del propio lenguaje teatral. Por un lado, debido a que la condensación desemboca en una mayor concentración informativa, la cual a su vez implica más cantidad de significación por menos cantidad de lenguaje, llevando a una brecha de indeterminación o incertidumbre generada a partir del repliegue significativo bajo los significantes dados. Y, por otro lado, debido a la intermediación del intérprete, que genera otra brecha de indeterminación mediante el hecho de que ese lenguaje textual nunca está completamente definido, sino que es completado significativamente por cada intérprete en cada actuación, a través de su entendimiento del personaje y su praxis interpretativa. Este último fenómeno nos lleva hasta otra particularidad de la dramaturgia, la *singularidad del acto teatral*. Cada acto escénico de una misma obra no es nuclearmente diferente de otro, mas sí periféricamente disímil del resto, pues nunca se puede interpretar exactamente igual una pieza, debido a las vicisitudes contextuales y los detalles específicos que rodean cada representación, los cuales son mínimos pero casi imposibles de relatar en completitud⁴. Esta singularidad deviene en un aspecto que será aquí denominado como *recursividad escénica*. Este aspecto consistiría en la potencialidad del acto teatral para actualizarse en cada una de sus representaciones, añadiendo, suprimiendo o matizando ciertas especificidades de carácter singular que median entre la estaticidad del texto literario y dinamicidad de la puesta en escena, gracias a la brecha de indeterminación provocada por los factores antes comentados, dado que la indeterminación es siempre una ventana de posibilidad sobre lo virtual, es decir, lo real no-actual, en términos filosóficos⁵. Esta condición

³ Es lógico considerar el lenguaje teatral, tal que se hará en este artículo, como aquel que se encuentra plasmado en el texto, mas nunca se puede desdeñar su resultado o contraparte, la proyección escénica.

⁴ Más si contamos con técnicas interpretativas como el método Stanislavski, que aumentan gradualmente esta *singularidad del acto teatral* y, por tanto, también la *recursividad escénica*.

⁵ Lo cual es definido más concretamente por el filósofo Quentin Meillassoux en “Potentialité et virtualité”, quien relaciona la brecha de indeterminación y el error con el emergentismo y la virtualidad en tanto que posibilidad: “llamo virtualidad a la propiedad de todo conjunto de casos de emerger en el seno de un devenir no dominado

permite que haya incluso una evolución temporal, de corte más sistémico y no tan circunstancial, en el lenguaje prosódico-gesticular de un actor interpretando a un personaje –en tanto que va afianzando su definición individual y modula los aspectos que le interesa proyectar–, distanciando más aún los límites entre el texto teatral y la interpretación escénica, y por tanto, ampliando más aún la brecha de indeterminación que media entre uno y otro, además de hacerlo funcionar como un sistema abierto, en lugar de cerrado. Antonio López Fonseca sintetiza perfectamente esta problemática en su artículo “La traducción dramática” (2013), con las siguientes palabras: “El teatro es a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad)” (López Fonseca, 2013: 270).

2. CASI (*ANILLO DE MOEBIUS*) COMO FENÓMENO DE REFLEXIÓN METALITERARIA: UNA OBRA ORIENTADA A LA DUALIDAD, LA INDETERMINACIÓN Y LA RECURSIVIDAD

Partiendo de estas premisas básicas, Sanchis Sinisterra juega en diversas obras con los elementos del género teatral para mostrarle al lector estos dilemas o paradojas consustanciales al mismo, manejando conceptos como la metaficción y la metaliteratura. En *Casi (anillo de Moebius)* se centra especialmente en el aspecto metaliterario, más que en el metafictional, aunque solo en una de sus dos acepciones genéricas: no desde la interrelación referencial con otros textos del corpus literario, sino como reflejo, comentario o reflexión sobre las propias condiciones del género, formato o disciplina. Sinisterra ofrece en esta corta pieza –que podríamos llamar *microteatral*– un reflejo metaliterario sobre algunos de estos condicionantes del lenguaje dramático. Reflejo que, a su vez, puede llevar a una reflexión metaliteraria por parte del lector o espectador con cierto grado de *competencia*, según como la entienden Umberto Eco o Francis Goyet en *Lector in fabula* (1979) e “Imitatio ou intertextualité?” (1987), respectivamente, en tanto que choque y asimilación de códigos privados en el encuentro textual entre emisor y receptor. Dentro de este choque, Umberto Eco expone además dos condicionantes esenciales para el caso, pues complican la lectura e interpretación de la obra desde su brecha de indeterminación textual. Estos son la *ambigüedad* y la *autorreflexividad*. En sus palabras, “que el mensaje estético posee la doble cualidad de la

por ninguna totalidad preconstituida de posibilidades” (Meillassoux, 2006: 119).

ambigüedad y de la *auto-reflexividad*, y que, al trabajar en el nivel de la expresión, produce alteraciones en el orden del contenido” (Eco, 1993: 305). El dispositivo textual de *Casi* juega con estos condicionantes y los explota para aumentar dicha doble cualidad, generando así su propia reflexión metaliteraria inserta en la obra.

El principal mecanismo que emplea Sanchis Sinisterra para mostrar esta reflexión metaliteraria es lo que antes he denominado como recursividad, solo que en este caso no es simplemente una *recursividad escénica*, dado que, a pesar de también poseerla por condición natural, Sinisterra inscribe en el mismo texto teatral una potencialidad de recursividad de carácter particular, estableciendo en él dos fases textuales que permiten poner el foco conceptual de la obra en esta condición de recursividad dual, y el comienzo de una tercera fase truncada que abre esta posibilidad recursiva en un plano más amplio, el de la *recursividad escénica*. Este mecanismo es llevado a cabo por medio de duplicar un mismo diálogo entre dos personajes, y luego intercambiar sus intervenciones en cada fase, sometiéndolas a transformaciones interpretativas dentro de la puesta en escena, latentes en el texto, pero patentes en la representación a través de las diferencias prosódico-gestulares. Por ejemplo, mientras que el texto base contiene exactamente los mismos significantes lingüísticos en el inicio de cada fase textual, cada una de ellas cuenta con aspectos escénicos superpuestos que desvían y diferencian sus sentidos, estableciéndose una especie de reinicio en cada nuevo comienzo, que aun así guarda una relación acumulativa con lo anterior. Por ello, en la representación de TeatrIEM en 2019 tenemos tres oraciones iniciales radicalmente disímiles: un “Hablo... De antes del asfalto. De cuando andabas por tu calle pisando vieja tierra prensada. Polvo apenas urbano” en voz del personaje Y, con un tono introductorio casi mítico, de fábula o relato, según los personajes van entrando a escena y su voz se va clarificando en el auditorio; un “Hablo de antes del asfalto, de cuando andabas por tu calle pisando vieja tierra prensada. Polvo apenas urbano” dicho por X con una cadencia más rápida, como llevado por la inercia de la obra y, además, con una entonación vehemente, inquisitoria e incluso burlesca, pareciera que como respuesta a su interlocutor para invertir la hegemonía de su juego dialéctico; y, por último, un “Hablo..., ¡de antes del asfalto! De cuando andabas por tu calle pisando vieja tierra prensada, polvo apenas urbano”, enunciado por Y, con mayor cadencia aún, sin hacer tanto hincapié en las palabras y con un tono más suelto, indiferente o incluso coloquial, como si pesara el cansancio del coloquio precedente e intentara restarle importancia a lo hablado.

El aspecto metaficcional y metaliterario es algo que puede verse en otras obras de Sinisterra como *Los figurantes* (1989), donde los personajes son literalmente actores figurantes conscientes de su papel; o *Ñaque, o de piojos y actores* (1980), el ejemplo más característico de esta tendencia, que puede servir para ilustrar algunas caras de *Casi*. En *Ñaque*, los dos personajes protagonistas bregan entre su determinación consciente como personajes teatrales y su capacidad de voluntad como individuos a través de la *recursividad escénica*. El aspecto de predeterminación ficcional se estructura en torno al bucle escénico que constriñe a los personajes mediante su inscripción circular y reiterada en el texto teatral, solución insalvable que los acota a la primera y última intervención de cada lectura o representación, anulando su existencia fuera de esta repetición recursiva. Mientras que el aspecto de la voluntad se sitúa en la *singularidad del acto teatral*, en la particularidad del momento como tentativa irresoluble, aunque siempre potencial, de poder escapar del bucle escénico mediante esa ligera brecha de indeterminación en los actos y palabras expresados, que pareciera poder llegar a permitir una cierta actualización diferencial del mismo, y así una *recursividad escénica* que no sea reiterativa sino emergente⁶. Al igual que en *Ñaque* se ve mayormente enfocado el factor de la determinación y la imposibilidad del error o la voluntad, en *Casi (anillo de Moebius)* se hace lo propio con la indeterminación del lenguaje teatral y la posibilidad de cambio o actualización escénica —gracias a esa triple fase textual—, intención que puede palpase en el mismo título de la obra: en ese *Casi* que apunta hacia la indeterminación parcial del fenómeno, y en el concepto científico del Anillo de Moebius, que retrata tanto la circularidad como la posibilidad de cambio dentro de dicha circularidad recursiva.

Por un lado, esa indeterminación parcial a la que alude el título recuerda a ideas filosóficas y científicas como el conjunto vacío, la incompletitud de Gödel o la indeterminación de Heisenberg. El primero puede definirse como la intersección de un conjunto con su complementario, proyectando una idea de convergencia sobre las dualidades, aunque también como la diferencia de cualquier conjunto consigo mismo, proyectando la idea de

⁶ En sentido del emergentismo filosófico, que plantea que las propiedades materiales de los objetos de estudio no consisten meramente en la suma de las partes que los componen, sino también en cualidades emergentes desde esa totalidad compositiva, delineando la potencialidad de superar el aspecto cuantitativo mediante un modo de organización que lo rebasa en pro de lo cualitativo, emergiendo este aspecto de la sobrecarga o sofisticación informativa del organismo hacia un nuevo nivel ontológico.

indeterminación identitaria y diferencialidad intrínseca de las sustancias. El segundo refiere a la imposibilidad de suprimir un cierto grado de incompletitud o inconsistencia en toda proposición o sistema, en tanto que cualquier sistema debe ser inconsistente para ser completo, e incompleto para ser consistente, pues la realización de una de estas dos propiedades determina la irrealización de la otra, debido a que la completitud implica un abarcar tan absoluto que deviene en la necesaria inconsistencia entre sus términos o relaciones, y la consistencia implica una coherencia interna tan absoluta que impide una completitud categorial de términos y relaciones por abarcar. Y, en tercer lugar, la indeterminación se relaciona con esta última condición, expresando –dentro del marco teórico de la mecánica cuántica– que dos magnitudes complementarias no pueden ser conocidas simultáneamente en condiciones parejas, de modo que un mayor grado de certeza informativa en una de las magnitudes conlleva un menor grado de certeza en la otra, a causa de un estado de superposición derivado de su complementariedad. Desde estas tres premisas se entiende la indeterminación como un condicionante parcial relativo a todo sistema o proposición, estando sometidos a la posibilidad del error. Al menos, de error entendido en sentido de potencialidad contra la determinación, o de superposición de variantes sobre las invariantes: un lugar para la arbitrariedad, de la contingencia frente a la necesidad, que actúa como matriz de sentido, fruto de esa desviación desde lo predeterminado. Además, la indeterminación y la susodicha posibilidad de error pueden entenderse como resultantes de la condensación, en tanto que determinación de unas posibilidades informativas en función del detrimento de otras, aspecto que genera una brecha receptiva aprovechable para la potencialidad de cambio o actualización de la *recursividad escénica*.

Por su parte, el Anillo de Moebius refiere a un objeto en forma de cinta –por tanto, plana, tal que un cinturón– doblada o replegada sobre sí en una posición de torsión que imita la figura simbólica del concepto de infinito, solo que sin interseccionarse completamente en su punto nuclear, ya que ello supondría un imposible que rompería la homogeneidad de la propia banda. La peculiaridad de este objeto científico recae en esa condición de equidad u homogeneidad superficial que posee la cinta, con una sola cara y un solo borde, frente a su condición dual de carácter topológico, derivada de la doblez que es ejercida sobre su misma superficie, la cual parece proyectar dos caras distinguidas que la hacen una superficie no orientable, invirtiendo el eje polar de los objetos que la recorren. En resumen, a pesar de tener una superficie de una sola cara, la Cinta de Moebius

parece proyectar una dualidad sustancial durante su recorrido, que además invierte naturalmente la posición de los objetos que viajan por su superficie. Lógicamente, esta figura conceptual permite a Sinisterra catalizar la noción de dualidad sobre una misma base, la recursividad diferencial de unas mismas proposiciones o el problema identitario de los personajes dramáticos desde la codificación textual a la singularidad escénica, temas presentados según las diferentes fases del diálogo y la inversión en los papeles de los personajes. Además, el Anillo de Moebius puede relacionarse con la mentada incompletitud de Gödel, tal que hace Francisco González Fernández en *Esperando a Gödel* (2012), donde la compara con el lenguaje de Samuel Beckett y el movimiento del personaje Molloy en su obra homónima, adjudicándole una condición de bucle autorreferencial que degenera en incompletitud al replegarse sobre sí.

3. RECURSIVIDAD PROGRESIVO-TRANSFORMATIVA Y EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD

Una vez delineado el espacio teórico de discusión y la temática metateatral de la obra, cabe precisar y desarrollar algunos factores de interés que surgen desde ellos. Para empezar, esta recursividad combinada, tanto intrínseca como genérica, provoca que el fenómeno recursivo tenga un carácter espiralico, en lugar de circular, lo cual sobreviene en un primer devenir interno en el intercambio de papeles entre los personajes, y en una segunda posibilidad de actualización producto de la *singularidad del acto teatral* y la *recursividad escénica*, que permite a la obra reiterarse según puntos de bifurcación virtuales, dependientes del director y de los actores. Esta potencialidad progresivo-transformativa de la recursividad en *Casi (anillo de Moebius)*, que es simbolizada por la misma figura de su título, posibilita que el texto pueda concatenarse indefinidamente según sus escenificaciones, surgiendo de cada una de ellas posibles actualizaciones que emergen desde la condensación del lenguaje teatral y las brechas de indeterminación generadas por él, en función de la intermediación recursiva de las puestas en escena. De esta forma, se puede entender la *mimesis* aristotélica de la dramaturgia como una reproducción sometida al error, como representación no-ideal de la realidad, es decir, sometida a la contingencia de lo real, y a una segunda contingencia proveniente de la intermediación entre la realidad y la representación, la cual aumenta el grado de contingencia, error o indeterminación, superando el de la realidad por el primer motivo, y el de otros géneros o formatos literarios por el segundo.

Según estas divergencias o diferencialidades entre causas y efectos, o entre principios y resultados, se abren potencialidades factuales en la *recursividad escénica*. Cada una de estas potencialidades de carácter virtual añade un factor de acumulatividad que se expande en el tiempo relativo a las puestas en escena, de modo que cada variación sobre las invariantes textuales tiene la capacidad de imprimir en las representaciones un sentido evolucionista y progresivo que puede ir transformando acumulativamente la *significancia*⁷ del diálogo, modificando también la identidad de los personajes en función de estas variaciones, reproducidas y definidas mediante los factores actanciales y prosódico-gesticulares de la escenificación. Tales factores, ya señalados en la primera sección de este estudio, son los que instauran las diferencialidades internas entre las tres fases del diálogo, así como las diferencialidades externas entre las progresiones transformativas de cada representación teatral. En todo caso, esta recursividad progresiva en espiral puede conllevar una progresión evolutiva que se organiza mediante la interrelación biunívoca entre pasado y presente escénico, posibilitando su actualización a causa de la acumulatividad aprehendida desde ese pasado y la *recursividad escénica* en la *singularidad del acto teatral* presente, además de abrir potencialidades virtuales para un futuro escénico posterior⁸. Todo ello, lógicamente, se estructura alrededor de una base primaria o atemporal que permite la existencia del resto de temporalidades escénicas: el texto teatral, tan determinado por esencia que posibilita todas las indeterminaciones emergentes desde su condensación, como una necesidad que faculta la contingencia. De esta manera, cada actualización escénica sería un fenómeno A que dejaría sus

⁷ Término que Helena Beristáin define de la siguiente forma: “significación semiótica o externa al signo, dada por su posición dentro del sistema de la lengua, dentro de otros sistemas de signos y dentro del subsistema de interpretación instaurado por cada texto o cada tipo de textos” (Beristáin, 1996: 59). Desde mi interpretación, debíamos entender *significancia* como forma de intermediación y externalización entre lo que E. D. Hirsch llama *significado* y *significación* en “Meaning and significance reinterpreted” —como significado más puramente semántico y significado extraído por el receptor, respectivamente—, actuando en función del formato comunicativo o *subsistema de interpretación*, que en este caso sería el lenguaje teatral. Según estos parámetros, la *significancia* del diálogo en *Casi* consistiría en la forma técnica de producción y proyección de la indeterminación textual desde la condensación lingüística del formato.

⁸ Siempre potencialmente, pues cada punto de consistencia temporal dependería ya de las representaciones acaecidas. Las deducciones aquí son teóricas, y ya luego aplicables a posibles prácticas escénicas.

posos para evolucionar a un fenómeno A' como siguiente puesta en escena, luego a un A'' y así sucesivamente, todos ellos estructurados sobre una sustancia primaria A⁰, el texto.

Aparte, la cualidad de indeterminación o incompletitud no solo está contenida en la forma de la obra, como indeterminación lingüística, sino también en su conceptualidad y tratamiento de los personajes, como indeterminación identitaria, y en la temática que se desprende del propio diálogo, que refiere más a una indeterminación cosmológica. Con respecto a la indeterminación identitaria, su clave conceptual se encuentra en dos puntos: uno, la dualidad intrínseca al diálogo del texto dramático, sometida al intercambio y a la variación entre la enunciación de los personajes; y dos, la brecha epistemológica, que en este caso degenera en brecha ontológica, en ese casi que insinúa la imposibilidad individuativa de los personajes, la incompletitud inherente a su misma identidad desde la génesis textual, simbolizada en su carencia nominal dentro del texto (presentados como X e Y). No obstante, es esta incompletitud la que también faculta la progresión temporal de las identidades, es decir, su evolución y sofisticación, mediada por la tensión intermediacional entre intérpretes y personajes, tensión que es estructurada desde la dualidad del texto y correlacionada por medio de la acumulatividad, la *recursividad escénica* y la posible evolución producida por las temporalidades representadas. En otras palabras, la indeterminación identitaria consigue que los personajes adquieran una individuación más sofisticada que la expuesta en la textualidad original, la cual sería temporal-consecuencial y dependería de las directrices escénicas, la ejecución de los intérpretes y la recepción de los actos prosódico-gesticulares por parte del público.

Dicha particularidad de *Casi (anillo de Moebius)* puede palparse en las diferencialidades relativas a las distintas fases del texto. En la primera fase, dentro de la representación de TeatrIEM, el personaje Y aparece como cuestionador, con una posición dialéctica hegemónica, mientras que X se encuentra en un estado dubitativo aunque sosegado, respondiendo a sus cuestionamientos; en la segunda, los papeles se invierten, aplicando X un carácter más fuerte mediante el cual parece atacar a Y, de forma vehemente e incluso burlesca, mientras que Y pareciera intentar defenderse de esos ataques y justificarse; en la tercera fase, truncada y con solo un par de intercambios iniciales, el tono de ambos es más rápido aún y más normalizado, desinteresado y casi coloquial, como lastrado por los anteriores intercambios, abriendo así potencialidades escénicas con su transición a oscuro

donde los personajes salen a bastidores⁹, de forma similar a como ocurre en *Ñaque*. Esta interferencia o indeterminación identitaria, aunque afecta en todas las intervenciones, es denotada especialmente en las oraciones deícticas o pronominales, momento en el que se relaciona el término del título con la noción de identidad. En la primera fase ocurre lo siguiente: Y comenta “Hablo de antes de la acera, y de los círculos de niños. Hablo de ti”, a lo que X responde “¿De mí? [...] Hablas de mí”, preguntando y luego afirmando; más tarde, Y continúa con un “Hablo del casi, justamente”, a lo que X responde “De mí”. No obstante, en la segunda fase suceden ciertas modificaciones: X comenta “Hablo de antes de la acera, y de los círculos de niños. ¡Hablo de ti!”, a lo que Y responde “¿De mí? [...] ¿Hablas de mí?”, ya en duda desde un inicio ante el tono inquisitorio de su contraparte; le sigue un “Hablo del casi, justamente” de X, al que Y responde de nuevo en duda, “¿De mí?”. También encontramos la indeterminación identitaria en el final de las dos primeras fases, donde tras la pregunta “¿Lo eres ahora? ¿Eres tú ahora?”, X pregunta y luego afirma “¿Quién si no? [...] Quién si no”, para que Y remate “Hablo de ti, que no lo eres”; mientras que, en la segunda fase, Y afirma y luego pregunta “¿Quién si no? [...] ¿Quién si no?”, a lo que X inquiere “¡Hablo de ti!, que no lo eres”, apuntando hacia la brecha de indeterminación que abre cada salto cualitativo entre fases. Esta indeterminación identitaria se relaciona en el texto con la indeterminación cosmológica que tematiza las intervenciones, hablando de un pasado cosmológico que ocupa un fondo vacío o en negro, un antes de la determinación de lo real que es correlato del pasado escénico anterior a cada representación teatral. Un pasado propio de una anterioridad que precede al mundo y a los objetos: “de antes de la palmera y de la escuela, de antes de los dátiles y de las piedras” (Sanchis Sinisterra, 2021: 153).

4. CONCLUSIONES Y RECAPITULACIONES

Mediante todo este mecanismo semiótico, tan simple en su apariencia como profundo en su fondo, los cambios prosódico-gesticulares invierten los papeles y modifican progresivamente la identidad de los personajes, representando la imagen de la Cinta de Moebius que invierte sus polos desde la doblez torsionada de una misma cara. Este el juego metateatral

⁹ De hecho, en esta representación los personajes ordenan tres sillas antes de salir de escena, probablemente representando la triada dialéctica entre las tres fases, donde la tercera actúa como síntesis de las anteriores.

que Sanchis Sinisterra proyecta con su escritura experimental en *Casi*, un juego que, además, no solo plantea esta problemática dentro de los límites textuales, sino que también puede abrir posibilidades de cambio y evolución de los personajes de una puesta en escena a otra por medio de la acumulatividad, a pesar de que hasta ahora no contemos con más ejemplos para el estudio práctico. *Casi (anillo de Moebius)* funciona de acuerdo a una repetición diferencial que tiene la potencialidad de prolongarse ad infinitum —pese a que las limitaciones escénicas no lo permitan factualmente—, de forma que la identidad de los personajes, proyectada por los intérpretes, puede ir variando aporéticamente según cada fase escénico-textual, según cada doblez de esta Cinta de Moebius y a través de la interacción dialéctica que surge de los condicionantes prosódico-gesticulares de la escenificación. De igual forma ocurre con las deducciones conceptuales que puedan ser extraídas de la obra, en un plano receptivo, pues los matices de duda o afirmación cambian la percepción de los dilemas científicos, cosmológicos, o incluso místicos o teológicos, a los que la obra refiere. En definitiva, *Casi (anillo de Moebius)* es una experimentación radical que se sitúa como uno de los ejemplos más notorios de la línea posmoderna y vanguardista de Sinisterra, investigando las problemáticas del lenguaje teatral desde la diferencialidad entre el texto y la escenificación, y hasta dilemas como la *recursividad escénica*, la *singularidad del acto teatral* o la intermediación actoral entre el lenguaje leído y el proyectado, abriendo una ventana de posibilidades experimentales que otras obras teatrales puedan explorar en un futuro¹⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERISTÁIN, H. (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México D.F.: UNAM.
- BOBES NAVES, M. C. (2006). “El proceso de transducción escénica”. *Dialogía: Revista de lingüística, literatura y cultura* 1, 35-54.
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- FRYE, N. (1990). *Anatomy of Criticism*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, F. (2012). *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas*. Madrid: Nivola.

¹⁰ Para más datos, remito al trabajo de José Romera Castillo, “El Nuevo Teatro Fronterizo y la ciencia”, que se publica en este volumen.

HIRSCH, E. D. (1984). "Meaning and significance reinterpreted". *Critical Inquiry* 11.2, 202-225.

LÓPEZ FONSECA, A. (2013). "La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir". *Estudios de Traducción* 3, 269-281.

MEILLASSOUX, Q. (2006). "Potentialité et virtualité". *Failles* 2, 112-129.

SANCHIS SINISTERRA, J. (1999). *Ñaque, o de piojos y actores. Versión americana*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

_____ (2021). "Casi (anillo de Moebius)". En *La escena de Anaximandro: encuentros de teatro y ciencia*, J. V. García Ramos (ed.), 151-157. Madrid: Punto de Vista Editores.

CIENCIA EN ESCENA. LA EXPERIENCIA DE *LA COLMENA CIENTÍFICA* EN 2010-2011 Y UNA CONVERSACIÓN DE 2021

SCIENCE ON STAGE. THE EXPERIENCE OF *THE SCIENTIFIC HIVE* IN 2010-2011 AND A CONVERSATION OF 2021

José Ramón FERNÁNDEZ

Dramaturgo

jrf@loslibrosderaquel.com

Resumen: El autor reflexiona sobre aspectos de la recepción de su obra *La colmena científica* y ofrece un final alternativo de esta.

Palabras clave: *La colmena científica*. José Ramón Fernández. Centro Dramático Nacional. Residencia de Estudiantes. Teatro. Recepción, Ciencia. Jóvenes. España.

Abstract: The playwright thinks about the receipt of his play *La colmena científica*, and he offers an alternative end of the play.

Keywords: *The Scientific Hive*. José Ramón Fernández. Centro Dramático Nacional. Residencia de Estudiantes. Theatre. Receipt. Science. Young. Spain.

Una intervención en este seminario no podía comenzar de otro modo que no fuera dando las gracias a José Romera Castillo, director de este encuentro, y Francisco Gutiérrez Carbajo, que me han acogido una vez más en este espacio de reflexión y estudio. Es impresionante pensar en la cantidad y calidad de trabajos presentados aquí a lo largo de treinta años. En España, mantener durante treinta años un espacio

para la investigación es algo extraordinario. Sin aspavientos, se está haciendo Historia.

Me llamo José Ramón Fernández y soy muy de letras. Quiero decir que fui un absoluto fracaso en las asignaturas de ciencias en el colegio, donde la única pericia que conseguí desarrollar fue la escritura de chuletas con la punta de un alfiler sobre las superficies planas de los bolígrafos de marca Inoxcrom. Recuerdo la sensación de que se me cerraban los oídos cuando el buen profesor de Matemáticas, Don León se llamaba, trataba de enseñarnos las integrales y las derivadas, algo de lo que solo recuerdo el nombre. La consecuencia fue algo muy humano: confundí la ignorancia y el miedo con el odio y decidí que odiaba las Matemáticas.

Hago ahora una elipsis espacio-temporal, de esas que nos gusta hacer a los dramaturgos, para llegar, veinte años después de aquello, al Centro Cultural de la Villa y a Michael Frayn. En los primeros años del siglo XXI, el CCV me encargó la escritura de varios prólogos para las obras que publicaba. En esos prólogos, recorría la obra del autor en cuestión. El CCV publicó *Copenague*, de Michael Frayn, una obra sobre físicos que el propio autor pensó como algo para minorías, destinado al radioteatro, que, sin embargo, ha acabado siendo un gran éxito en muchas ciudades del mundo, de ese mundo en el que la gente va al teatro.

Recordé una mesa redonda para presentar el libro y hablar de Frayn en la que me sorprendió la pasión y el interés de docenas de espectadores, en una sala abarrotada. Eran personas “de ciencias”, que acudían al teatro a menudo y esta vez se sentían concernidas por lo que pasaba en el escenario de un modo especial. Esa experiencia se ha repetido en mi vida a lo largo de estos años: conversaciones con científicos que me mostraban cómo yo – y muchos como yo – soy un analfabeto funcional en cuestiones de conocimiento científico básico y en cambio me encontraba con personas que sumaban a sus conocimientos científicos una amplia cultura sobre arte, música, literatura... así, por ejemplo, permitan que mencione los nombres de dos amigos: el ingeniero de caminos ya fallecido Álvaro García Meseguer, cultísimo marido de la gestora cultural Pilar de Yzaguirre; y el físico especializado en partículas elementales Jaime Julve, cultísimo marido de la crítica y profesora Magda Ruggieri. Sí es verdad que entre las gentes de letras hay personajes excepcionales: Moreno Villa pasó por los estudios de Química, mis compañeros de El Astillero Raúl Hernández, físico, y Juan Mayorga, matemático... aunque tal vez habría que pensar en ellos

como científicos que se han dedicado a la literatura, a la puesta en escena, a la realización de audiovisuales...

Me enfrenté a mi propia ignorancia gracias a un encargo: la escritura de La colmena científica para celebrar los cien primeros años de la Residencia de Estudiantes. Se trataba de mostrar que la Residencia era un proyecto muy amplio que buscaba transformar la Cultura de nuestro país. Detrás de aquel proyecto, un tipo fascinante: Santiago Ramón y Cajal, el hombre que rechaza un nombramiento como ministro y propone crear la Junta de Ampliación de Estudios, una de las vías que los pedagogos seguidores de don Francisco Giner de los Ríos iban a desarrollar, junto con la Residencia de estudiantes, junto con la Residencia de señoritas, junto con los ciclos de conferencias que traían a Madrid a personalidades de la categoría internacional de Einstein, Curie o Carter...

(Dejo aquí una propuesta, por cierto, que he dejado en alguna otra parte: meter en el currículo de las lecturas de bachillerato el excelente libro *Reglas y consejos...* de Ramón y Cajal. El ensayo científico también puede ser Literatura de la más alta calidad, como en este caso.)

Cajal, Cabrera, Negrín, Del Río, Ochoa... científicos de primer nivel, que se encontraban en la residencia con Einstein, con Unamuno, con Marie Curie. Científicos que se planteaban problemas como el compromiso político o como el peligro intelectual de la superespecialización, que puede hacer de nosotros seres ignorantes y sin defensa, llevarnos, dice Curie “a la barbarie”.

Sobre la obra ya se ha hablado en este encuentro. Permítanme algún detalle: por ejemplo, que toda la documentación que utilicé se podía encontrar en libros disponibles en las librerías, desde la biografía de algunos personajes hasta los experimentos que hacían con perros, con tortugas, como la pobre que ha pasado a la historia por unos planos de la película *¿Qué es España?*, otra de las fuentes de inspiración de mi obra. Ahora, menciono las glucosurias de los adrenes y parezco un entendido. Se trataba, no tanto de mostrar la ciencia, como de mostrar la pasión con la que aquellos jóvenes vivían la ciencia. Por eso, creo, la obra tuvo tan buena acogida entre los científicos de muy diferentes ramas. (Además, la impronta del doctor Negrín, que dejó un recuerdo imborrable de cariño y admiración en discípulos suyos, incluso en aquellos de ideas políticas opuestas, que transmitieron a sus alumnos, durante la dictadura, un eco de respeto hacia la figura de aquel científico.)

El que ya se hayan conocido dos estupendas comunicaciones sobre la obra me permite hablarles de algo que me interesa especialmente, que ha-

ble más sobre sus alrededores, sobre cosas que pasaron, sobre la recepción. Sobre esa calidad de piedra que cae al agua que a veces tienen los textos.

Y si hablo de recepción, tendré que hablar del día en que hicimos un ensayo general en el salón de actos de la Residencia. Iban a acudir, nos dijeron, personas de la Residencia; yo imaginé al personal de la casa, a los becarios... Esa tarde estaban familiares de Corral, de García Lorca, de Emilio Prados... Esa tarde pude saludar a la sobrina de Severo Ochoa, esa mujer menuda que tal vez por ser una mujer menuda no llegó a recibir el premio Nobel: Margarita Salas. Se pueden ustedes imaginar mis sensaciones mientras Margarita Salas me contaba algún recuerdo de su tío sobre la Resi.

Si hablo de recepción, el estreno en la Sala Princesa del Teatro María Guerrero. Como diría mi amigo Eines, una dificultad con una sala dentro. Una dificultad: la obra no podría coincidir en horario con la sala grande, de modo que había que reducir la duración y eso supuso eliminar algún momento, como la visita de Marie Curie. Espero ver pronto esa escena leída; de hecho, ya sucedió en el acto que motivó esa conversación del título, luego les cuento...

Si hablo de recepción, un saludo que me sigue emocionando, el del actor Santiago Ramos: “Yo quiero ser un español de esa España”. Eso es para mí la obra: el dibujo de un proyecto de país cuyas señas de identidad fueran la cultura, la tolerancia y la libertad. Esa España, creo, era la Resi.

Me contaron que Ángel Gabilondo compró un montón de ejemplares para regalar, como hicieron algunos científicos, lo que provocó que aquella obra rara agotase una tirada de cinco mil ejemplares...

La obra, después de Madrid, giró por Las Palmas de Gran Canaria, Santander, Santiago de Compostela, Teruel, Salamanca, Logroño, Leganés y se cerró en París. Dejo algunas pinceladas sobre todo esto: la sala repleta de estudiantes (tres mil asistieron a la función) del Teatro Cuyas de las Palmas para conversar conmigo y con la nieta del doctor Negrín; la función en Salamanca, saludada por unas palabras del rector de la Universidad, es decir, del heredero de Unamuno; el final en París me trajo una carta que me mostró el director del Festival del Quijote: una anciana que por razones de salud no iba a poder asistir, una de las niñas que habían acompañado a Valencia a Justa Freire y Ángel Llorca. La vida rima.

Llegó la pandemia de 2020 y envié un mensaje de apoyo al personal del hospital 12 de octubre. Como he pasado muchas horas en ese hospital acompañando a mi padre, mi mensaje era cercano y hablaba de cosas muy reales, por lo que al parecer llegó de una manera especial. Esto me rega-

ló la amistad con la doctora Belén Yuste, que además de trabajar en ese hospital es la biógrafa de Marie Curie y ha sido condecorada por Francia y Polonia, valorando su trabajo sobre esta científica. Puede que, por su iniciativa, en unos meses, Sonia Rivas y Manuel Galiana lean esa escena entre Unamuno y Curie que no se llegó a representar.

La obra se ha podido leer en otros idiomas: italiano, serbio, japonés, por Rossella Gentile, Branislav Djordjevic y Yoichi Tajiri. Llegarán otras, ya que hay traductores que se interesan por mi escritura y ese suele ser el motivo principal de que una obra se publique en otros países, el empeño de esa figura imprescindible que es el traductor.

Finalmente, diez años después de aquel estreno, la Residencia decide que, dado que la preciosa primera edición del libro se había agotado, se haga una nueva edición, lo que sirve para contar algo de lo que pasó después, como la gira de la obra, y corregir algunos errores del texto. Aún quedó uno, exclusivamente mío, un despiste, que se soluciona para la próxima edición, ya que esta obra, lógicamente, forma parte de la antología que publicará en los próximos meses Punto de vista, una selección de catorce de mis obras.

Se planteó presentar esta nueva edición en la Residencia con una lectura de algunos fragmentos y se me ocurrió una nueva travesura: que, en lugar de por actores profesionales, esas escenas fueran leídas por residentes, por aquellos que hoy ocupan los lugares de Lorca, Dalí, Buñuel, Ochoa... también los de Victoria Kent, Josefina Carabias, Felisa Martín Bravo en la Residencia de Fortuny.

A Alicia Gómez-Navarro le gustó la idea y preparó una reunión con un grupo de residentes y se encargó la coordinación de todo aquello a Carlos Contreras Elvira. Carlos, excelente dramaturgo, Premio Calderón de la Barca, era residente cuando esta obra se representó y precisamente fue en la noche del estreno cuando Alicia me lo presentó. Aquel joven de 2010 es hoy uno de los dramaturgos más interesantes de su magnífica generación.

Así que una tarde de verano de 2021 me reuní con un grupo de residentes que habían leído la obra, para cambiar impresiones. Mi intención era, además, conocer algo de lo que late en la juventud de mi país. Allí conocí, por ejemplo, a Aarón Terán, máster en Bioquímica, que me explicó de una manera sencilla la razón de uno de los aspectos más dolorosos de la pandemia de 2020: no podía ver a mi amigo muerto porque el virus permanece vivo, aunque mi amigo ya no lo esté. Algo tan sencillo de explicar...

Al día siguiente de aquella reunión, escribí a Alicia Gómez-Navarro estas palabras:

Lo primero: salí de la reunión con una sensación cercana a la felicidad, pensando “si hay mil como estos, este país podría funcionar”. Gracias por vuestro entusiasmo, por vuestra pasión, por querer saber más sobre las cantigas de amigo o sobre Picasso o sobre la materia condensada por simulación molecular o por la respuesta inmune antitumoral o los complejos de diturrenio o por la generalización en la esfera S2. Cada pequeño avance en el saber es una batalla ganada contra la barbarie, creo.

Como se ve, el espíritu de la Residencia, esa mezcla de saberes que juntaba a músicos y poetas con matemáticos o biólogos sigue funcionando y es, creo, muy enriquecedor.

Algo que me llamó mucho la atención, por ejemplo, fue que contradijeron un prejuicio que yo tenía. Pensaba que ellos, con un buen conocimiento de varios idiomas, con estancias de Erasmus o másteres en otros países, no tendrían especial preferencia por trabajar en un país u otro de la comunidad europea. Su respuesta fue un eco de aquel proyecto del primer tercio de siglo: querían volver para hacer ciencia en su país.

El encuentro con aquellos jóvenes, esa conversación que podría ser la exégesis de lo que es la Residencia y de lo que pretendió ser mi obra, me llevó a escribir otro final para *La colmena científica*: el final que no supe escribir en 2010. Es éste:

Pero esta historia no ha terminado. En 1986, las puertas de la Residencia volvieron a abrirse.

Me llamo Aitor Jarit. Soy máster en Biomedicina Molecular por la UAM. Y soy residente.

Me llamo Carlos Catena soy Máster en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada. Soy Poeta. Y soy residente.

Me llamo Jesús Martínez Gómez. Soy graduado en Bioquímica y ciencias biomédicas por la universidad de Valencia. Y soy residente.

Me llamo Aarón Terán. Soy Máster en Bioquímica, Biología molecular y Biomedicina por la UCM. Y soy residente.

Me llamo Paula Sánchez Benito. Soy Master en producción Artística por la Universidad de Valencia. Artista plástica. Y soy residente.

Me llamo Águeda Sáenz Martínez. Soy Máster en Arqueología por la Universidad de Granada. Y soy residente.

Me llamo Ana María Winter Soy Máster en Filología Clásica por Alcalá, UCM y UAM) Y soy residente.

Me llamo Ángela Fernández Rodríguez Soy Máster en investigación Jurídica por la UAM. Y soy residente.

Esta historia continua. Esta historia somos nosotros.

Y nosotras.

Esta función, que empezó siendo el proyecto de un homenaje a una institución centenaria, ha acabado siendo una reflexión sobre el futuro. Sobre qué somos y qué queremos ser. Vale.

**ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN
DE LA CIENCIA ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS
DEL XX EN *LA COLMENA CIENTÍFICA*
O *EL CAFÉ DE NEGRÍN*, DE JOSÉ RAMÓN
FERNÁNDEZ**

STRATEGIES OF REPRESENTATION OF SPANISH
SCIENCE FROM THE EARLY TWENTIETH
CENTURY IN *LA COLMENA CIENTÍFICA*
O *EL CAFÉ DE NEGRÍN*, BY JOSÉ RAMÓN
FERNÁNDEZ

Miguel Ángel MURO
Universidad de La Rioja
miguel-angel.muro@unirioja.es

Resumen: El propósito de este artículo es poner de manifiesto cómo se representa en *La colmena científica o El café de Negrín* la ciencia española de las primeras décadas del siglo XX, vinculada a la Residencia de Estudiantes y dentro del proyecto de progreso y de formación cívica truncado por la guerra civil. La condición de homenaje de la obra lleva al autor a una presentación luminosa y no conflictual, hecha desde una evocación nostálgica; la intención de mostrar al colectivo de residentes le plantea problemas con el protagonismo de Negrín, y la dificultad de presentar asuntos científicos en escena y hacerlos comprensibles y atractivos lo anima a adoptar diferentes recursos dramáticos, como dar solo la información imprescindible y hacerlo rebajándola a niveles divulgativos a partir de intervenciones dirigidas a personajes legos, a la cita de revistas especializadas o a diálogos donde se plantean asuntos de ética cívica y científica.

Palabras clave: Teatro. *La colmena científica o El café de Negrín*. José R. Fernández. Ciencia. Negrín. Ética. Residencia de Estudiantes. Homenaje. Dramaturgia. Divulgación.

Abstract: The purpose of this essay is to bring to light how Spanish science from the first decades of the twentieth century, linked to the Students' Residence and within the progressive civic reform project cut short by the civil war, is represented in *La colmena científica o El café de Negrín*. The homage shown by this work leads the author to a lively, rather than a troubled representation made from a nostalgic point of view. Setting out to show the community of residents around the café causes some problems with the relevance of its main character, Negrín. The difficulty of showing scientific issues on stage and make them comprehensible and attractive encourages him to adopt a variety of dramatic resources such as providing only essential information or doing so through interventions made by uninformed characters, or by quoting specialised journals and setting up dialogues where civic and scientific ethics are considered.

Keywords: Theatre. *La colmena científica o El café de Negrín*. José R. Fernández. Science. Ethics. Students' Residence. Homage. Dramaturgy. Dissemination. Negrín.

1. LA ESCASEZ DE LA CIENCIA EN EL TEATRO

No abundan las obras de teatro cuyos protagonistas sean científicos y que versen sobre la ciencia (Presas i Puig, 2003). El teatro ha venido dando cabida, sobre todo y de forma casi exclusiva, a los asuntos más comunes de la vida y que, por tanto, con más facilidad pueden llegar a ser entendidos por el público espectador y, en consecuencia, afectarle. La especialización científica conlleva, dentro y fuera del teatro, una considerable dificultad informativa y comunicativa cuando se quiere acceder y llegar a un público lego en su mayor parte. En tales condiciones, optar por un teatro con contenido científico supone un reto atractivo, pero también arriesgado, tanto para el autor/a como para el público.

La colmena científica o El café de Negrín, de José Ramón Fernández (2010a), nace como parte de un proyecto conmemorativo del centenario de la emblemática Residencia de Estudiantes y dramatiza algunos aspectos de la experiencia humana y científica de varios investigadores muy

relevantes, vinculados por su convivencia en esa prestigiosa institución y, más en particular, por su trabajo en el laboratorio de fisiología, lugar en el que se les unen en momentos de descanso otros residentes o visitantes dedicados a la pedagogía, la actividad artística o filosófica. Tiene muy claro el autor lo que supuso la Residencia de Estudiantes, en cuanto a “suma de artes, ciencias y letras y la apuesta por la educación y la ciencia para construir un proyecto de país” (Fernández, 2010a: 18); en este sentido, el laboratorio de fisiología dirigido por Negrín sería la metonimia de la Residencia y esta de la España nueva progresista. Habitualmente, la grandeza deslumbrante de Buñuel, Alberti, Lorca y Dalí ha eclipsado para la ciudadanía en general al resto de residentes y sus logros y, por ello y con buen criterio, Fernández dispone dar el protagonismo de su obra a la ciencia y a los científicos.

2. UN HOMENAJE EMOCIONADO Y ALGO NOSTÁLGICO

El respeto y aprecio por aquella institución y lo que sus planteamientos y logros supusieron para España, en cuanto a su afán modernizador y de progreso, se percibe en el afecto con que están mirados y puestos en pie los personajes por parte del autor; personajes teatrales que remiten a personalidades de gran relevancia en la vida científica y cultural española de aquel tiempo y cuya estela e influencia permanecen activas en la actualidad; estamos, por tanto, ante una tarea artística que pretende colaborar con la configuración y mantenimiento de la memoria colectiva de nuestro país, tarea cada vez más importante ante el avance de la desinformación y la tergiversación de la historia en nuestro país por parte de la extrema derecha y, a veces, de la derecha sin más.

Este homenaje es realizado por Fernández desde el afecto y también desde una cierta nostalgia por lo perdido, por lo hermoso de un proyecto que fue cercenado de forma abrupta y violenta casi en sus comienzos. En la introducción a la obra el autor responde a la pregunta “¿Qué es España?”, al hilo de la película documental del mismo título dirigida por Luis Araquistain (1929), con esta declaración: “Yo quiero que sea un país que se parezca a ese proyecto de la Residencia, de la Junta para la Ampliación de Estudios, del colegio Cervantes: libertad, cultura y tolerancia; y para lograrlo ciencia y educación” (Fernández, 2010a: 19); y ese espíritu es el que pone en boca de Moreno Villa (eje informativo de la obra, como evocador de toda la historia) cuando dice refiriéndose a sus compañeros: “Todos erais la Residencia. La

juventud eterna. La mejor / juventud”; por eso, la evocación de este personaje finaliza con una reacción ambivalente ante lo perdido: una negativa a aceptar el fracaso que, en realidad, viene a subrayar todavía más la dimensión de lo perdido: “Volveré a Madrid”, dice “y nada de todo aquello habrá pasado” (Fernández, 2010a: 74-75).

Estamos, pues, ante una obra de teatro histórico que, como tal, encara aquel pasado desde este presente y ante la que se abren diferentes posibilidades. Dejando al margen las licencias que el autor se toma con la historicidad de los hechos (que, en todo caso, son menores, no alteran la verdad y se justifican por razones dramáticas)¹, lo sustancial está en otras opciones dramáticas que ofrece esta relación, de las que Fernández elige, como he señalado, la de evocar y hacerlo a través del recuerdo emocionado de un protagonista solo unos años después del final del proyecto y ya desde el exilio mexicano.

Con la evocación se busca, por un lado, evitar una puesta en escena historicista que pudiera correr el riesgo, en opinión de Ernesto Caballero, el director, de producir el efecto de “museo de cera”² y, por otro se aporta una perspectiva sobre los acontecimientos, interior a la obra, instancia que actúa de mediadora (y orientadora) respecto al espectador. Claro es que esta mediación que puede proyectar lo sucedido más allá de sus límites temporales, también puede cerrarle el paso al presente y al futuro³.

3. PROTAGONISMO COLECTIVO FRENTE A SINGULAR: NEGRÍN, CIENCIA Y POLÍTICA

¹ Hacer coincidir a Ramón y Cajal y Ochoa, dar presencia relevante a Justa Freire, alterar algo la presencia de Marie Curie en la Residencia... (Fernández, 2010b: 14).

² No alcanzo a entender que ese peligro tenga que ver con adoptar una modalidad de representación historicista o realista. Es cierto que Frayn (2003) optó también por evocar la reunión entre Bohr y Heisenberg (en este caso, incluso, desde el más allá de su muerte); pero Brecht (2000) no introdujo mediaciones en su *Galileo* y no creo que el personaje transmita la impresión de figura de cera ni que su mundo huela a naftalina. El asunto estriba, antes de nada, en saber hacer vivo y palpitante el conflicto que se quiere presentar en escena, sea cual sea el tiempo de la diégesis.

³ Creo que esto es lo que pensó Ernesto Caballero de cara a su puesta en escena en la que cambió evocación y nostalgia por recuperación y proyección al futuro. En sus manifestaciones habla de “rehuir el lamento, la nostalgia de lo que podría haber sido. Es una obra que trata de mirar al futuro, aunque habla del pasado. No se queda en la evocación lastimera de lo que pudo ser y no fue” (Caballero, 2010: 24).

El proyecto de la Residencia se transmite en *La colmena científica* a partir de aspectos de la biografía de sus personajes (Vicente Gómez, 2019: 598). Las personalidades de la ciencia y la cultura española de aquel momento presentadas en escena o nombradas a lo largo de la obra son más de una cincuenta⁴. Esta cualidad coral de la pieza no se compadece bien con cualquier protagonismo individual. Esta condición se la otorga el autor a Negrín, en cierta medida, porque quiere dar presencia relevante a la ciencia y porque el laboratorio que dirigía don Juan podía convertirse en lugar de encuentro de los residentes. Pero luego da la impresión de que el joven científico se le convierte en huésped incómodo al autor porque no puede (ni quizá quiere) dedicarle una atención que lo eleve (demasiado) sobre el resto, sobre los integrantes de la “colmena”. Así, como vengo señalando, quien evoca aquella vida no es Negrín sino Moreno Villa (literato con formación científica) y la figura de don Juan queda por momentos en la sombra a lo largo de la obra, aunque el autor sí deja clara su escisión entre ciencia y política y le adjudica un importante parlamento sobre la responsabilidad cívica de un científico:

NEGRÍN.- Llevo catorce años peleando para que eso cambie, usted lo sabe. Usted [Cajal] me convenció para quedarme porque yo ya andaba medio convencido. Quería ir a Nueva York, quería investigar. Pero también quería hacer algo por mi país. Fue en esos años cuando unos cuantos, sí, los que usted ha mencionado, y muchos más, empezábamos a pensar que para cambiar a España había que hacer algo más que transformar su sistema educativo: hay que cambiar las estructuras de este país, es necesario un cambio político (Fernández, 2010a: 121).

Y otro momento protagónico en el final, cuando ya todo está perdido por la guerra, un desahogo sobre los amigos perdidos y la investigación dilapidada: un emotivo discurso del que, de forma reveladora, ha desapa-

⁴ Así a Moreno Villa, Negrín, Cajal, Unamuno, Ochoa, Justa Freire, Llorca, Grande Covián y Curie, se añaden en referencias el director de la Residencia, Jiménez Frau (el gran desplazado en la obra), los inevitables Buñuel, Lorca, Dalí y la pléyade de poetas, escritores y científicos del momento: los Machado, Valle-Inclán, Baroja, Azaña, Juan Ramón Jiménez, Altolaguirre, Salinas, Cernuda, Prados, Bergamín, Alberti, Guillén, Gerardo Diego, Bergamín, Méndez, Barreda, Peña, Valdecasas, Puche, del Corral, Hernández Guerra, Maruja Mallo, Ortega y Gasset, Marañón, Pío del Río, Jiménez Díaz, Manuel de Falla, Cossío, Américo Castro, Navarro Tomás y algunos otros.

recido la política (Fernández, 2010a, 170-171).

4. DE LO EstrictAMENTE CIENTÍFICO A LO ÉTICO Y EMOTIVO. EL CONFLICTO Y SU AUSENCIA

Hacer atractiva la ciencia en el teatro, como decía, no es empresa fácil. A la dificultad de la especialización se une la de darles dimensión dramática a los avances científicos o a las biografías de los investigadores salvo, claro es, que se trate de descubrimientos polémicos o de contextos problemáticos como el que acabo de referir de don Juan Negrín.

Bertolt Brecht (1939) plasmó con acierto el drama de Galileo en advenimiento de una nueva época (“la era del saber”) en la que el lugar que venía ocupando la fe era asediado por la duda que movía la curiosidad científica. Sus investigaciones (que ratificaban la teoría heliocéntrica de Copérnico y Kepler), ponían en cuestión la visión del mundo tradicional y preocupaban hondamente a la Iglesia cristiana porque removían los cimientos de su concepción del orden físico y espiritual del universo y venía a disminuir drásticamente el valor de la Tierra, desplazada de condición de centro inmóvil y relegada a ser un astro más sin la primacía y exclusividad de sus habitantes para Dios. Galileo es un hombre tensionado entre su pasión por la verdad científica y el temor al tormento y a la muerte violenta infligidos por la Iglesia, que ya había quemado en la hoguera a Giordano Bruno no mucho tiempo antes, y que se resuelve con una retractación solemne de sus afirmaciones para ganar tiempo y tranquilidad para escribir a escondidas sus *Discorsi* y hacerlos salir clandestinamente de Italia. Todo esto es de gran interés dramático y humano pero la información estrictamente científica que se aporta en la obra es escasa.

Algo parecido puede decirse de otras obras más recientes y también muy relevantes en este ámbito, como *El caso Oppenheimer* de Kipphardt (1964), *Los físicos* de Dürrenmatt (1969) o *Copenhague* de Michael Frayn (2003), obras de gran hondura ética y de escasa presencia de información científica (Presas, 2003). Una crisis similar a la de Galileo, por la profundidad y alcance de sus repercusiones y su implicación ética es la que se plantea en el advenimiento de otra era, la atómica, y la posibilidad del uso perverso de los descubrimientos científicos con fines militares. Difícilmente los asuntos científicos aparecen, por así decir, “químicamente puros”, ni en la vida ni en el teatro porque siempre tienen o son susceptibles de tener una dimensión ética

y humana y nunca (como sucede en la vida) es fácil desentrañar una sola razón, clara, para los actos⁵.

Obviamente, los casos éticos que se elucidan en la Residencia no son los de Galileo, Oppenheimer, Bohr, Heisenberg u Otto Hahn y, por tanto, sus posibilidades dramáticas no se ofrecen a *La colmena científica* que es, tiene que ser teatro de otra índole. Es cierto que la esencia del teatro es conflictual, pero es innegable que no puede excluirse de las tablas la mera exposición o presentación y Fernández percibe con claridad esta dualidad y el riesgo de su obra: “Los de junio y julio fueron días para escuchar críticas y consejos de gente querida, para tachar, reescribir, toparme una y otra vez con mis problemas habituales... «más tensión dramática, más conflicto...»” (Fernández, 2010a: 24).

Pero es difícil, si no imposible, conseguir tensión y conflicto si no hay conflicto, si no se encuentra, si se deja de lado o si, encontrado, se desactiva. Y esto, claro está, no tiene nada que ver con la capacidad dramática de Fernández sino con la índole conmemorativa y festiva con que se concibió la obra y con los asuntos humanos de sus protagonistas. Por ello, el autor no activa conflictos que se produjeron en la realidad como la oposición conservadora contra el proyecto modernizador de España que hubiera aquilatado más la intrepidez del empeño progresista (como se constata, por ejemplo, en Claret Miranda (2006), *El atroz desmoche. La destrucción de la universidad española por el franquismo, 1936-1945*). Así mismo, desactiva otros que sí encara, como las desavenencias entre Unamuno y Ramón y Cajal o las de Negrín y Severo Ochoa (y esta última se sitúa en el centro de la obra por el protagonismo que se concede a estos personajes), pero en ningún caso son enfrentamientos motivados por asuntos científicos.

La enemiga de Unamuno hacia Cajal a causa del apoyo de este al dictador Primo de Rivera (“alcahueta de Primo”, lo motejó el vasco; Fernández, 2010a: 129) produce un momento de tensión cuando el autor los hace coincidir en escena tras la conferencia de Mme. Curie (“Silencio tenso”,

⁵ Acierta, en este sentido, Frayn (2003) cuando allega en su obra el principio de incertidumbre para justificar, de algún modo, la complejidad turbia de las razones que llevaron a Heisenberg a visitar a su maestro, Niels Bohr en una Copenhague ocupada por los nazis: no solo hubo (o pudo haber) razones científicas, sino políticas y militares; y también personales, de vanidad, de orgullo legítimo, de competitividad, de la aspiración del discípulo a rebasar al maestro, de una amistad enturbiada por todo esto pero también aquilatada por todo esto.

acota el autor) pero se resuelve pronto con la retirada de Cajal tras un diálogo brevísimo (“CAJAL.—¿Cómo estás, Miguel? // UNAMUNO.— Divinamente”) y una acotación explícita: “*Los dos hombres se miran. Cajal lo deja por imposible*” (Fernández, 2010a: 142); y es que Cajal (en la mirada optimista de Fernández) no abdicó de esa amistad: “Mire -dice el Premio Nobel a Negrín- mi amigo Unamuno... sí, se morirá siendo mi amigo, por mucho que refunfuñe...” (2010a: 148-149).

De forma parecida y con un procedimiento similar encara, desarrolla y resuelve Fernández la relación amistosa primero y después aristada entre Negrín y Severo Ochoa. La admiración del futuro premio Nobel por Negrín va trocándose en distancia y reproche por la desatención de este al laboratorio y el abandono parcial de sus investigadores por su dedicación política, y se sustancia en malquerencia cuando Severo Ochoa, que ya intentado irse del laboratorio y tiene otras referencias y vínculos profesionales (Pío del Río, Meyerhof, Jiménez Díaz), se siente desairado al no obtener una cátedra a la que Negrín le había insistido en que se presentara para después dársela a un candidato de menor valía por cuestiones de política universitaria. Dejando de lado (que es mucho dejar y aceptar) esa endogamia de la universidad que llega hasta nuestros días, la sangre no sale de la mesa de ensayos; primero porque no se da un enfrentamiento directo entre Negrín y Ochoa y sus quejas o argumentos se exponen ante Moreno Villa, con lo que pierden fuerza (aunque pueda sonar algo fuerte el calificativo de “bobo” con que moteja Negrín a Ochoa, como suena fuerte el “idiota” con que califica Margrethe a Heisenberg en el acto primero de *Copenhague*); cuando se encuentran ambos tiempo después, la situación es muy otra, ya no se trata de cuestiones menores sino de salvar la vida: Ochoa necesita la ayuda de Negrín, ministro de Hacienda del gobierno de la República, para abandonar una España en guerra y este no tiene inconveniente en ofrecérsela porque “somos amigos, sean cuales sean sus ideas” (Fernández, 2010a: 169); el final de la corta entrevista se resuelve desde el afecto: “*Unos segundos de silencio. Ochoa le ofrece la mano. Negrín se la estrecha.* // NEGRÍN.— Prométame una cosa, Ochoa. Si no nos matan, la próxima vez que nos veamos me dará usted un abrazo. // Ochoa sale. Negrín se queda mirando el agujero por el que se ha ido” (Fernández, 2010a :169-170)⁶. Ninguno de los dos murió en la guerra, pero ese reen-

⁶ Algo similar es lo que dice Heisenberg a Bohr en su despedida en el final de *Copenhague*: “Tal vez cuando esta guerra haya terminado... si estamos vivos... adiós” (Frayn, 2003: 65).

cuentro no se produjo. Y, sin embargo, el autor lo desea, imagina y plasma en escena, señalándolo en la acotación que sirve de bisagra entre la parte histórica de la obra y el comienzo de la reconstrucción paralela del final que lleva a cabo Moreno Villa en su imaginación: “El ruido de la metralla se funde con la música americana del principio, el abrazo al fondo de Negrín y Ochoa y la evocación de Moreno Villa” (Fernández, 2010a: 173).

Evidentemente, la guerra sí aporta a la obra el dramatismo y la tensión humana que le es consustancial. La guerra civil destruye el proyecto de la Residencia y Fernández le concede al Madrid sitiado por las tropas franquistas la escena final, que arranca con un “ruido de bombas” sobre el oscuro del escenario y se pauta en el comienzo con la voz perentoria de un miliciano que exige por dos veces que se apague la luz del lugar donde intentan conversar Moreno y Llorca: “VOZ DEL MILICIANO.— ¡¡¡Eh, tú, apaga la luz o te meto un tiro!!!” (Fernández, 2010a: 158), cuyo dramatismo tiene que ver con la amenaza de los bombardeos nocturnos sobre Madrid.

Y tras la guerra y la derrota de la República, la realidad dolorosa del exilio desde el que Moreno refiere la pervivencia de la obra de Negrín en México (“médicos que se formaron en el laboratorio de la Residencia”) y evoca aquella experiencia maravillosa, ilusionante, sin resignarse a creer que todo aquello se hubiera perdido, en un ejercicio de voluntarismo tan hermoso como doloroso y, quizá, también peligroso porque es muy necesario no volver nunca la cara a la verdad histórica, a los hechos acontecidos.

5. RECURSOS TEATRALES PARA INFORMAR SOBRE CIENCIA

La documentación sobre los personajes-personalidades, su pensamiento y actividad se convierte en información que el autor desea transmitir a sus lectores-espectadores mediante la palabra de sus personajes, tanto en la modalidad de diálogo como en la de discurso monológico de un personaje que evoca aquellos tiempos ya pasados. Es mucho lo que el autor tiene para comunicar y mucho lo que comunica; grande, por tanto, la dificultad dramática del empeño; como manifiesta el autor: “Tantas historias... y la necesidad de que la obra fuese corta, no más de setenta minutos” (Fernández, 2010b: 25).

Sin embargo, a pesar del propósito de Fernández de dar protagonismo y visibilidad a los científicos y a la ciencia en *La colmena científica*, no es mucha la información de este tipo que se ofrece al espectador en la obra y, además, es de tipo básico, sin duda por las razones que apuntaba más arriba sobre la desconfianza en los cono-

cimientos del espectador medio en estas materias. El autor ha tenido que plantearse asuntos de cantidad, cualidad y manera en relación a la información científica de su obra.

Fernández quiere dar una información básica y aprovecha para ello la broma que le hace Moreno Villa a Ochoa, recién llegado al laboratorio de fisiología; el poeta, pintor y archivero (callando que también estudió química), anima al joven científico a definir qué es fisiología, y lo hace: “La Fisiología es la ciencia que estudia cómo funcionan los seres orgánicos” (Fernández, 2010a: 52). Más adelante, será Cajal quien, repasando en voz alta el currículo de Negrín, señala uno de los campos de estudio de este: “Las glándulas suprarrenales y su relación con el sistema nervioso central...” (Fernández, 2010a: 56) Otra información especializada es dada en otro momento, esta con más detalle, aprovechando también la curiosidad de otra lega, Justa Freire (“NEGRÍN.— Yo se lo enseño encantado, Justa. Pero es que luego va a querer usted que se lo explique. // JUSTA FREIRE.— Ah, claro. Yo quiero enterarme de todo.”; Fernández, 2010a: 63); y vuelve a ser Ochoa quien, a petición de Negrín, ofrece esa información, completada por el propio director del laboratorio:

OCHOA.— Desde los trabajos del profesor Langley, hace veinte años, se sabe que la acción vasoconstrictora de la adrenalina se lleva a cabo en un lugar que, sin ser una terminación nerviosa ni la célula muscular lisa, está dotado de propiedades farmacodinámicas específicas. NEGRÍN.— Muy bien. En el laboratorio estamos estudiando el mecanismo de acción de varias sustancias que dilatan o constriñen los vasos sanguíneos. Intentarnos comprobar si actúan sobre la sustancia receptiva. El experimento consiste en irrigar a presión constante las extremidades de una rana. El líquido fluye por la pared abdominal anterior. Se anota el número de gotas del líquido que caen a través de la cánula y se pueden apreciar las variaciones del flujo que provocan las sustancias vasodilatadoras y vasoconstrictoras en el líquido perfundido. (Fernández, 2010a: 64-65).

Y nuevamente el tándem Moreno Villa-Justa Freire es el que anima a hablar a Ochoa para enterarse (enterar al público) del objeto específico de estudio en el que están:

MORENO VILLA.— Atrévase, Ochoa, defienda su trabajo. A ver, explíquenos qué andan haciendo.

OCHOA.— Pues... Sopeña está trabajando con el profesor Negrín con conejos y perros. Primero les suprimen la función tiroidea y luego les inyectan adrenalina y estudian las variaciones de glucemia que se producen. Yo estoy trabajando con Méndez. Buscamos determinar las concentraciones de creatinina en el tejido muscular de los anfibios.

JUSTA FREIRE.— De las ranas.

OCHOA.— Si. Inyectamos ranas con guanidinas y descubrimos que las guanidinas producían un importante efecto en los melanóforos de la piel de la rana (Fernández, 2010a: 76-77).

Pero, como en los casos anteriores, la atención se desvía con habilidad de esta información especializada (y, por ello, potencialmente susceptible de disgustar al público). Justa Freire, en lugar de seguir preguntando por los aspectos específicos del asunto, se va al ético del trato dado a los animales: “JUSTA FREIRE.— Ya. (*Pausa*). Es realmente asqueroso todo esto que hacen ustedes. ¿Y de dónde sacan tantos bichos? No me los imagino cazando ranas en el canalillo” (Fernández, 2010a: 77).

La última ocasión en la que se aporta información científica es solo un poco más adelante y se hace aportando los títulos de las revistas especializadas que Ángel Llorca trae al laboratorio para sus científicos: “LLORCA.— [...]. Traigo unas revistas que deben de ser para ustedes: *Pflügers Archiv*; *Chemische Berichte*; *Naunyn Schmiedeberg's Archives of Pharmacology*; *Biochemische Zeitschrift*” (Fernández, 2010a: 79). También aquí se “desactiva” el posible efecto pedante de esos títulos. Don Ángel hace un comentario irónico (“Entretenidísimas”) y procede al cambio de tercio a lo material, también con una broma: “También traigo rosquillas listas y rosquillas tontas, y no miro a nadie.” (Fernández, 2010a: 79). Pero, desde luego, no se rebaja ni un ápice la importancia de las revistas en la investigación del laboratorio. Un poco más adelante, otra vez a petición de Justa Freire, Grande Covián y Ochoa refieren en qué estriba el magisterio de Negrín. Covián dice que “no para de recomendar estudios que acaban de salir.” y Ochoa subraya el valor de este aspecto: “OCHOA.— Aquí tenemos a nuestra disposición todas las revistas importantes que se publican en el mundo. Lo que enseña no está en los libros, él va por delante, sabe lo que se acaba de descubrir en cualquier laboratorio de Europa. No estudiamos, hacemos ciencia a su lado” (Fernández, 2010a: 101). Con esto acaba la comunicación de asuntos relativos a las ciencias naturales en la obra porque la presencia de Marie Curie no se lleva hacia sus investigaciones sino hacia la política cultural y a

una interesante reflexión sobre los peligros de la especialización excesiva y a las aplicaciones prácticas de los descubrimientos científicos y sus límites éticos; Curie ejemplifica su reflexión con el mismo asunto que se debatía en *Los físicos* o en *Copenhague*:

En definitiva, rayos alfa y beta pueden ser asimilados a diminutos proyectiles, que los átomos radioactivos lanzan en su desintegración. Yo estoy segura de que es verosímil que los radioelementos puedan intervenir en evolución biológica sobre la superficie de la Tierra. Es indispensable para el futuro de la civilización que conquistas científicas y técnicas se desarrollen en un régimen de paz y de amistad entre naciones. Es indispensable la supremacía de la razón y de la moral (Fernández, 2010a: 145-146).

A esta información sobre ciencias naturales habría que añadir, por el lado de las denominadas por Dilthey “ciencias del espíritu”, a la pedagogía, esta sí más al alcance de los conocimientos y comprensión de un público medio. Será don Ángel Llorca el “portavoz” de la nueva concepción de la enseñanza que se aspira a implantar en España. En este caso, es la curiosidad del científico, de Grande Covián, la que motiva que el director del colegio Cervantes explique por qué enseña “Higiene y fisiología” a su alumnado: “No hay nada que despierte mejor el interés de un chico que las palabras «cómo funciona». [...] Se trata de que miren y que piensen acerca de lo que ven. Así de sencillo. Hay que despertar la curiosidad del niño” (Fernández, 2010a: 96-97 y 99) También aquí, como en los casos de información científica, la salida del asunto es humorística: Llorca pregunta a Ochoa si sabe freír un huevo y le manda hacer una redacción sobre ese tema: “observará usted todo el proceso y lo contará en un papel. Habrá aprendido eso y habrá fijado el mecanismo del aprendizaje: observar lo que nos rodea y tratar de describirlo y explicarlo.” Y abrocha el asunto vinculando los dos ámbitos: “Mis muchachos hacen lo mismo que hacen ustedes” (Fernández, 2010a: 99), como va a hacer con el final de la reflexión de Curie, a la que Unamuno indica cómo coinciden su pensamiento y el del director de la Residencia: “Jiménez habla siempre de educar a los jóvenes, de formar ciudadanos, con sólo dos palabras: razón y libertad” (Fernández, 2010a: 146).

Al margen de esto hay que dejar la indulgencia con que se trata la conocida y significativa declaración de Unamuno de “Que inventen ellos”. Fer-

nández no la rehúye, pero es para dar a Unamuno la posibilidad de disculparse alegando que aquello lo dijo hace mucho, que solo no se contradice aquel que no dice nada y que: “La ciencia quita sabiduría a los hombres. Para qué sirve saber cómo funciona el cuerpo. Basta con saber que vamos a morir, ¿no le parece? Pero no desprecio la ciencia. Sólo cuando estoy delante de esos nuevos sacerdotes que sólo estudian el cuerpo, como si fuera un reloj” (Fernández, 2010a: 135). El problema es que esta argumentación no es válida porque no se ajusta a la verdad histórica. Aquellas declaraciones, meditadas, se produjeron tras la caída de las últimas colonias españolas como reacción nacionalista a una presunta malquerencia de los extranjeros contra una España que, según el rector de Salamanca, debía sentirse orgullosa de sus valores y logros espirituales desdénando todo lo demás. Como bien recuerda Henry Kamen, la postura de Ramón y Cajal fue bien distinta: “Hemos caído ante los Estados Unidos -escribió- por ignorantes y por débiles. Es preciso, pues, regenerarse por el trabajo y el estudio” (Kamen, 2020: 404-405).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAQUISTAIN, L. (1929). *¿Qué es España?* Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay: IVAC-La Filmoteca.
- BRECHT, B. (2000). *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*. Madrid: Alianza Editorial.
- CABALLERO, E. (2010). “Entrevista con el director, Ernesto Caballero”. *Cuaderno Pedagógico* (Centro Dramático Nacional) 49, 24-27.
- CLARET MIRANDA, J. (2006). *El atroz desmoche: La destrucción de la universidad española por el franquismo, 1936-1945*. Barcelona: Crítica.
- DÜRRENMATT, F. (1969). *Los físicos*. Adaptación de Juan José de Arteche. Madrid: Escelicer.
- FERNÁNDEZ, J. R. (2010a). *La colmena científica o El café de Negrín*. [Obra escrita con motivo de los 100 años de la Residencia de Estudiantes.] Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- _____. (2010b). “Entrevista con el autor, José Ramón Fernández”. *Cuaderno Pedagógico* (Centro Dramático Nacional) 49, 9-16.
- FRAYN, M. (2003). *Copenhague* (versión de Charo Solanas). Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- KAMEN, H. (2020). *La invención de España. Leyendas e ilusiones que han construido la realidad española*. Barcelona: Espasa.
- KIPPHARDT, H. (1966). *El caso Oppenheimer*. Traducción de Adolfo Lozano. Prólogo de Eduardo Haro-Tecglen. Barcelona: Atmá.

PRESAS I PUIG, A. (2003). “El científico en su papel: ciencia y teatro”. *Quark: ciencia, medicina, comunicación y cultura* 28-29, 91-96.

VICENTE GÓMEZ, F. (2019), “Vidas a la escena (ajenas y propias). La (auto)biografía como procedimiento dramático: de *La colmena científica* o *el café de Negrín*, de José Ramón Fernández a *Los Gondra* (una historia vasca), de Borja Ortiz de Gondra”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), tomo III, 585-601. Madrid: Visor Libros.

SERVET Y CAJAL. DOS CIENTÍFICOS ARAGONESES EN EL TEATRO DEL SIGLO XXI¹

SERVET AND CAJAL. TWO ARAGONESE SCIENTISTS IN THE THEATER OF THE 21ST CENTURY

Jesús Ángel ARCEGA MORALES

Universidad de Zaragoza / Grupo de Investigación del
SELITEN@T
chesusarcega@gmail.com

Solo el médico, el novelista trágico y el dramaturgo truculento
gozan del raro privilegio de cobrar las desazones que nos dan.

SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL

Resumen: La función divulgativa del teatro y la necesidad de hacer memoria (histórica) se hace patente cuando trata figuras relevantes de reconocido prestigio, como es el caso de Miguel Servet y Santiago Ramón y Cajal. En este artículo analizaremos las obras de teatro realizadas sobre estos científicos en el siglo XXI.

Palabras clave: Miguel Servet. Santiago Ramón y Cajal. Teatro del siglo XXI. Teatro de Aragón.

Abstract: The informative function of theater and the need of mak-

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el catedrático emérito José Romera Castillo, del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED. Sus investigaciones pueden verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html> [14/05/2022].

ing (historical) memory become clear when it deals with relevant figures of recognized prestige, as is the case of Miguel Servet and Santiago Ramón y Cajal. In this article we will analyze the plays made about these scientists in the 21st century.

Keywords: Miguel Servet. Santiago Ramón y Cajal. 21st century theater. Aragon's Theater.

1. INTRODUCCIÓN

Pocos nombres de ilustres personajes, que bautizan a diferentes instituciones, edificios o calles, generan tantas emociones al evocarlos como lo hacen los nombres de los médicos, puesto que, generalmente, jalonan la fachada de los hospitales, lugares capaces de aglutinar la tragedia y la comedia humana al mismo tiempo y a poca distancia.

Tal es el caso de Miguel Servet o el de Ramón y Cajal. Parques, institutos y diversas instituciones llevan sus apellidos como señal de respeto y admiración.

Miguel Serveto y Conesa², teólogo y científico del siglo XVI, y Santiago Felipe Ramón y Cajal³, médico a caballo entre el siglo XVIII y XIX,

² Miguel Servet, llamado también Miguel de Villanueva, Michel de Villeneuve o, en latín, Michael Servetus, cuyo nombre auténtico era Miguel Serveto y Conesa, alias "Revés" (Villanueva de Sijena, Huesca c. 29 de septiembre de 1511-Ginebra, 27 de octubre de 1553) tuvo muchos intereses que abarcaban muchas ciencias: astronomía, meteorología, geografía, jurisprudencia, teología, física, el estudio de la Biblia, matemáticas, anatomía y medicina. Gran parte de su fama y reconocimiento posterior es debido a su trabajo sobre la circulación pulmonar descrita en su obra *Christianismi Restitutio*. Participó en la Reforma Protestante y desarrolló una cristología contraria a la Trinidad. Repudiado tanto por los católicos como por los protestantes, fue arrestado en Ginebra, sometido a juicio y condenado a morir en la hoguera por orden del Consejo de la ciudad y las iglesias Reformadas de los cantones, cuando en ella predominaba la influencia de Juan Calvino.

³ Santiago Ramón y Cajal (Petilla de Aragón, Navarra; 1 de mayo de 1852 - Madrid, 17 de octubre de 1934) fue un médico y científico, especializado en histología y anatomía patológica. Compartió el Premio Nobel de Medicina en 1906 con Camillo Golgi en reconocimiento de su trabajo sobre la estructura del sistema nervioso. Fue pionero en la descripción de las diez sinapsis que componen a la retina. Mediante sus investigaciones sobre los mecanismos que gobiernan la morfología y los procesos conectivos de las células nerviosas, desarrolló una teoría nueva y revolucionaria que

de la oscense localidad de Villanueva de Sijena el primero y de Petilla de Aragón el segundo, caprichoso enclave geográfico de Navarra dentro de las fronteras de Aragón, aunque el propio Cajal afirmaba que la villa oscense de Ayerbe era su pueblo y Zaragoza su ciudad, son sin duda alguna los dos médicos aragoneses más sobresalientes de la historia.

Por esta razón, ambos personajes han sido llevados a las tablas de los escenarios en varias ocasiones. Miguel Servet protagoniza dos obras previas al siglo XXI: la obra neorromántica de José Echegaray Eizaguirre *La muerte en los labios* escrita en 1880, basada en hechos históricos, pero con un fuerte matiz ficcional como ya analizó Salvador Fernández (2006) y *M.S.V. o La sangre y la ceniza. (Diálogos de Miguel Servet)*⁴ del recientemente fallecido Alfonso Sastre, obra de teatro en tres actos, escrita entre 1961 y 1965, editada en 1967 y estrenada en 1976 en el Teatro Villarroel de Barcelona por el Colectivo El Búho, dirigido por Juan Margallo. La obra, cercana a Galileo Galilei de Bertolt Brecht, inició una nueva etapa de un estilo mucho más complicado, que el propio Sastre llamaría "la tragedia compleja". Este nuevo tipo de tragedia se caracterizaba porque el héroe trágico era, al mismo tiempo, "grande" e "irrisorio". Ambas obras se escapan del periodo temporal de nuestro estudio. En el siglo actual, encontraremos *Miguel Servet. Soplo efímero de libertad* de la que hablaremos enseguida.

Sobre Ramón y Cajal debemos esperar al siglo XXI para encontrar su figura en los escenarios, tal vez por esa separación tradicional ciencia-arte que en este seminario estamos quebrando, con la obra de títeres *Cajal, el rey de los nervios y La colmena científica o el café de Negrín*.

2. MIGUEL SERVET

La obra teatral *Miguel Servet. Soplo efímero de libertad* fue escrita durante el otoño e invierno de 2011 en la Casa Natal de Miguel Servet, según indica el propio autor, Sergio Baches Opi, director del Instituto de

empezó a ser llamada la "doctrina de la neurona", basada en que el tejido cerebral está compuesto por células individuales. Humanista, además de científico, está considerado como cabeza de la llamada Generación de Sabios. Es frecuentemente citado como padre de la neurociencia.

⁴ El texto dramático fue publicado previamente en la revista *Pijirijaina*. Autoría: Alfonso Sastre. Dirección, producción, escenografía, vestuario y música: Colectivo de Teatro El Búho. Intérpretes: Juan Margallo, Gerardo Vera, Abel Vitón, Petri Martínez, Juan Antonio Díaz, Luis Matilla, Santiago Ramos y Pedro Ojesto.

Estudios Sijenenses “Miguel Servet” y doctor en Derecho. Baches, hijo de los muchos aragoneses emigrados al abrigo industrial catalán en la década de los sesenta, es uno de los mayores expertos en la biografía y obra de Servet. Aunque son muchas los estudios biográficos de Servet, es de indispensable lectura la obra del propio Baches y de Urkia (2012) antes de adentrarnos en la investigación de la obra teatral, pues nos permite conocer mejor el porqué de las escenas seleccionadas. Con motivo del V Centenario del nacimiento del sijenense, este barcelonés, que volvía cada verano a sus orígenes, decide escribir una obra de teatro divulgativa, con un lenguaje asequible a todos los públicos.

Baches (2014) señala en el prólogo a la obra que “las artes escénicas, y entre ellas el teatro, constituyen un extraordinario instrumento didáctico para filtrar de manera duradera y eficaz, la vida y el pensamiento de Miguel Servet entre el gran público”, por ello se inclinó por esta disciplina y con el apoyo institucional y el respaldo del Grupo de Teatro El Molino publicó la obra tres años más tarde. Indica también su autor en ese mismo prólogo, que era necesaria una nueva obra de teatro que, aún con las lógicas licencias ficcionales que requieren este tipo de obras, reflejara la actitud y el pensamiento de Servet y de los personajes e instituciones que condicionaron el destino trágico de este aragonés, con mayor fidelidad que las obras dramáticas anteriormente escritas.

La obra fue estrenada el 16 de junio de 2012 en el Club de Amistad Sijenense en Villanueva de Sijena por la mencionada compañía teatral amateur Los Molinos⁵ de Sariñena, cercana localidad a la villa natal de Servet y estuvo girando por diferentes localidades, principalmente aragonesas.

Miguel Servet. Soplo efímero de libertad está estructurada en cinco actos y un epílogo, este último lleva el subtítulo *Post tenebras, lux* (Después de las tinieblas, viene la luz).

El acto primero se inicia con la presencia de Calvino próximo a mo-

⁵ Autoría: Sergio Baches. Directora: M.^a José Bendicho Romero, Miguel Servet: José M.^a Lasierra Barrieros, Juan Calvino: Alberto Lasheras Taira, Antón Serveto/Sr. de Maugiron: Fernando Martínez Martínez, Catalina Conesa: M.^a Carmen Puyol Lacuna, Sirvienta: Aurora Lalana Piqueras, Áurea: M.^a Pilar Torres Gómez, Jean Tagoult/Juez: Juan Roldán Sorde, Alabarderos: Ignacio Rodríguez Torres, Javier Ripio Clavería, Juan Carrera Lapiedra, Jonás: Ana Valls Bendicho, Claude Rigot: Mariano Villagrasa Villuendas, Jueces: José Konstantín Barrieras y Víctor Boned Ibor. Voces en off: Antonio Ardanuy Puedo y Patricia Puértolas Alegre. Escenografía: Teatro de Robres y Zuscobusco Teatro de Leciñena. Vestuario: www.funidelia.es.

rir y la aparición del espectro de Servet. Este le dice que se presenta ante él para perdonarle, pero Calvino muestra una actitud desafiante, aunque también temerosa, ante esa visión fantasmagórica y se jacta de las palabras de Servet, pues no siente ningún remordimiento al sentir haber actuado en defensa de la fe y de Dios y tacha a Servet de hereje.

CALVINO: [...] A saber cómo te educaron en aquella aldea de Aragón tus progenitores, ¿quizás al modo judío? [...] (Baches, 2014: 44).

Palabras que llevan a Servet a la ensoñación que da paso a la escena II, que nos traslada a la casa natal de Servet en Villanueva de Sijena, en la que la Priora del Monasterio de Sijena, que ostenta en su pecho la estrella de la Orden de Malta, intenta intimidar a los progenitores de Miguel para conocer su paradero, pero estos lo desconocen. Por aquel entonces, ya lo persigue la Inquisición española y francesa y la inmensa mayoría de reformadores lo repudia.

Los siguientes actos permiten evocar la biografía del protagonista mediante una serie de episodios de gran relevancia. Así, el acto segundo se centra en la etapa en la que intenta pasar desapercibido cambiando su nombre a Michel de Villaneuve y marcha a estudiar medicina a París. Servet disecciona un cadáver mientras le explica a su ayudante, Áurea, su gran descubrimiento:

SERVET: [...] El alma le fue inspirada a Adán por Dios a través de la nariz y llega después al corazón. [...] Nuestra alma es como una lámpara de Dios [...] El alma se mezcla con la sangre [...] Cuando ese aire se combina con la sangre en los pulmones, ¡surge lo que yo llamo el espíritu vital! Mira, ¿no ves que grande es la arteria pulmonar? El ventrículo derecho transmite la sangre a los pulmones a través de esta gran arteria y allí se mezcla con aire y se vuelve roja, creando el espíritu vital, y después vuelve al corazón, pero no al ventrículo derecho, sino al izquierdo, de donde se reparte a todas demás arterias. [...] esa comunicación no tiene lugar a través del tabique del corazón [...]. Y esta es una verdad que pasó inadvertida al propio Galeno. [...] ÁUREA: [...] ¿Esto no huele un poco a herejía?

SERVET: No, Áurea, esto es solo ciencia y a quien puede molestar es a esos médicos que todavía -y a pesar de la evidencia- siguen al médico alejandrino Galeno. Pero Galeno vivió hace más de trescientos años y

la ciencia evoluciona, a pesar de los que se resisten a cambiar (Baches, 2014: 62-64).

Posteriormente, Servet publicará en Viena del delfinado su famosa *La restitución del cristianismo*, donde incluirá este famoso descubrimiento de la circulación menor o pulmonar de la sangre.

El acto segundo se cierra con la presencia del decano de la Facultad de Medicina de París, Tagault, que le comunica que va a ser procesado por las autoridades parisinas por enseñar astrología adivinatoria y publicar un libro sobre ese arte titulado *Discurso en pro de la astrología contra cierto médico* (ese médico no será otro que el propio decano).

El tercer acto se sitúa en Viena del Delfinado, localidad cercana a Lyon, en donde Servet receta un jarabe al señor de Maugiron para tratar su gota, mientras este le comunica la presencia en la ciudad de un hereje denunciado a la Inquisición General de Francia, que no es otro que el propio aragonés. En esta escena, de nuevo Baches quiere dejar de manifiesto que Servet se aleja de Galeno, el cual consideraba que la enfermedad estaba producida por el desequilibrio de los cuatro humores (sangre, linfa, bilis negra y bilis amarilla) y que la curación se podía alcanzar mediante vómito, sudor o sangría (Fernández, 1999: 9), mientras que la medicina árabe pretendía la curación mediante jarabes. Finaliza el acto con Servet en prisión, siendo condenado por hereje a morir en la hoguera, entre otras cosas por decir que los niños no deberían recibir el bautismo hasta que no fueran mayores, rechazar la autoridad del soberano pontífice, criticar ritos eclesiásticos y condenar la avaricia eclesiástica. No obstante, consigue escapar de su celda y será quemado en efígie.

Cuatro meses después, Servet es detenido en el Hostal de la Rosa de Ginebra. En el acto cuarto, Juan Calvino recibe la visita del Fiscal General de dicha ciudad, que le comunica que solo el Consejo de la ciudad tiene potestad para juzgar al aragonés. Mientras hablan, la voz de Servet resuena en la cabeza de Calvino mediante una voz en off, criticando la actitud de este. En la escena II de este acto, volvemos al momento temporal de inicio de la obra, un Calvino ya mayor, que mantiene una acalorada discusión con el fantasma de Servet.

Ya en el quinto acto se produce el juicio y la lectura de la sentencia final:

JUEZ 1: [...] Deseando purgar la Iglesia de Dios de tal infección y eliminar de ella este miembro podrido, te condenamos, Miguel Servet, a ser atado y conducido al lugar de Champel, y amarrado a un poste y

quemado vivo, con el libro escrito de tu mano que mandaste imprimir, hasta que tu cuerpo quede reducido a cenizas [...] (Baches, 2014: 120).

En la escena II de este último acto, Antón Serveto, Catalina Conesa, Jonás y Áurea se aparecen ante Calvino ya moribundo, los cuales hablan como Conciencia Universal y tras una agria discusión, comienzan a pronunciar repetidamente, mientras forman un círculo dejando a Calvino en el centro: “Matar a un hombre para defender una doctrina no es defender una doctrina, es matar a un hombre”.

Finalmente, en el epílogo aparece Servet hablando directamente a los espectadores rompiendo la cuarta pared:

SERVET: Sí, ya sé que la mayoría de vosotros me creía muerto [...] pero yo nunca me fui estuve siempre con todos vosotros [...]. Cuando esta luz se apague, solo veréis la oscuridad, las tinieblas...Es entonces cuando debéis volver la vista a vuestro corazón y allí, en sus latidos, hallaréis la luz universal que debe iluminar siempre vuestro camino para que no seáis pasto de las tiranías, de la arrogancia, de la avaricia, de la hipocresía o de la cobardía (Baches, 2014: 137).

Esta obra, como señala el propio Baches, no nace con pretensiones literarias, ni con la vocación de ser un texto dramático repleto de virtudes estilísticas, pero cumple sobradamente con el objetivo del autor: “Contribuir a popularizar la vida, la obra y el legado de Miguel Servet, para contrarrestar el pensamiento único y mediocre que contamina casi todas las esferas de esta sociedad inconsciente” (Baches, 2014: 12).

El año del V Centenario del nacimiento de Servet, estaba previsto también el estreno de una obra de títeres a cargo de la compañía Títeres de la Tía Elena, con la autoría de Adolfo Ayuso, del que más tarde hablaremos, que iba a contar con la financiación del Gobierno de Aragón. Esa subvención nunca llegó y actualmente el texto de dicha obra, que seguro será tan extraordinaria como las otras de su autor, descansa en un cajón esperando a ver la luz.

3. SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL

Miguel Servet, hombre del Renacimiento, es un adelantado a su tiempo en el campo de la medicina. Prueba de ello, como hemos visto, es el descubrimiento de la circulación menor o pulmonar y la disección de cadáve-

res. Es cierto que en el mundo grecolatino se diseccionaban anatómicamente los cuerpos, pero en la Edad Media el estudio del cuerpo humano no recibió demasiada atención debido a diversos motivos culturales y religiosos.

Fuera del radiante ambiente científico del mundo musulmán, con Avicena, cualquier intento de analizar y describir el interior del cuerpo humano se entendía como una profanación, por lo tanto, hay que esperar al mundo renacentista para volver al estudio anatómico en occidente. El descubrimiento de circulación mayor o sistémica por parte de Harvey supuso la aparición de dos tendencias contrapuestas: la iatromecánica, que interpreta las funciones orgánicas de acuerdo con el modelo físico-matemático de Galileo y supuestos mecanicistas de Descartes y la iatroquímica que creía que eran determinados procesos de fermentación de los líquidos orgánicos los causantes de la enfermedad. Poco a poco, esta última corriente integró un sistema médico moderno, dando lugar a los denominados *novatores*, científicos del siglo XVII y de bien entrado el XVIII, como estudia Fernández Doctor (1999). En pleno desarrollo de estos, llegará a la Facultad de Medicina de Zaragoza el joven Santiago Ramón y Cajal.

3.1. CAJAL, EL REY DE LOS NERVIOS⁶

La obra de títeres *Cajal, el rey de los nervios*⁷ fue estrenada en 2009, tras catorce meses de planificación, seis meses de construcción de marionetas y escenografía y dos meses de ensayos intensivos. Tanto trabajo tuvo recompensa, siendo galardonada con el Premio FETEN de Gijón en 2010 como mejor texto, Premio a la mejor producción teatral de la Muestra aragonesa de las Artes Escénicas y de la Música en ese mismo año y Finalista al Mejor espectáculo revelación de los Premios Max en 2013. La obra se representó en buena parte de España, formó parte del programa de una jornada científica organizada por la Asociación Española de Comunicación Científica, que tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, en 2012, bajo el título *Comunicar la Neurociencia* y, acompañada por una

⁶ Autoría: Adolfo Ayuso. Dirección escénica: Helena Millán. Intérpretes: Helena Millán, Marta Cortel y Sol Jiménez. Producción Títeres de la Tía Elena. Escenografía: Ignacio Fortún. Iluminación: Alfredo Millán. Música: Víctor Rebullida. Estreno: 15 de abril de 2009 en el Centro Joaquín Roncal de Zaragoza.

⁷ Pueden verse fragmentos de la representación en <https://www.youtube.com/watch?v=a5K1ii2OKtE> y en <https://www.youtube.com/watch?v=5xedrMvZltw> [08/06/2022].

excelente Unidad Didáctica⁸, recorrió numerosos centros educativos. En esa misma Unidad Didáctica se recomiendan ciertos libros que ayudan a comprender los pasajes seleccionados en la obra y, los dos últimos de esta serie, que sirvieron de inspiración para la elaboración de los títeres: Cajal (2006), López Piñero (1985), Durán Muñoz y Alonso Burón (1984), Cano (2002) y Cajal (2007), este último de nuevo con ilustraciones de Cano. Catorce años más tarde, la obra todavía sigue siendo solicitada y representada. Sin duda, el trabajo de preparación y documentación fue fundamental, para conseguir tanto éxito, pero es que el equipo profesional que hay detrás de la obra es magnífico. Su autor es Adolfo Ayuso, prestigioso investigador sobre el mundo de los títeres y excelente autor, mientras que la producción corre a cargo de la compañía Tía Elena, dirigida por Helena Millán, una de las mejores constructoras y manipuladoras de títeres del mundo, siendo requerido su trabajo por las mejores compañías. La obra permanece sin publicar, pero su autor, Adolfo Ayuso, me ha facilitado el texto y aprovecho estas líneas para agradecerle su amabilidad y plena disposición en todo momento.

La obra, de setenta minutos de duración, está estructurada en catorce escenas en las que un Cajal-Mayor actúa de narrador y nos presenta a un Cajal-Niño, más preocupado por experimentar y observar la naturaleza, que por encerrarse en el aula gris de un colegio. Yendo de fechoría en fechoría, la curiosidad de ese niño se convertirá en la meticulosa observación de uno de los científicos más importantes del mundo.

De esta manera, se acerca a la figura de Cajal para darla a conocer de una forma amena y divulgativa, no solo a los niños, sino también al público adulto, pues como se señala en el dossier de la obra⁹, “nuestra compañía cree más en el teatro en sí que en lo que otros llaman “teatro pedagógico” o “teatro didáctico”, muchas veces impregnado de ñoñería y de recursos fáciles.” Por eso, las graciosas anécdotas de la biografía de Cajal nos acercan a cómo un niño travieso y curioso se hizo científico.

El escenario se divide en tres módulos o mesas: lateral izquierdo, central y lateral derecho, que se colocan delante de un telón de fondo negro. En el módulo central aparecerá el títere de mesa, es decir manipulado desde atrás, que representa a Cajal-Mayor, que al principio estará acom-

⁸ Disponible en <https://cienviva.files.wordpress.com/2012/03/unidad-didactica-cajal.pdf> [05/06/2022].

⁹ Facilitado también por su autor, Adolfo Ayuso, junto al texto teatral (de nuevo muchas gracias).

pañado por una actriz, vestida de criada y posteriormente por un pequeño escenario contiguo en el que aparecerán varias neuronas, como si fueran estrellas del *music-hall*, que interactuarán con un Cajal dormido. En el lateral izquierdo aparecerá una escuela pequeña, la casa de Cajal-Niño y un cementerio, mientras que en el lateral derecho aparecerá una escuela grande con cuatro pupitres, un almacén y un árbol.

Helena Millán no ha querido responder a un esquema clásico de manipulación (guante, varilla o hilos). La directora de la compañía ha creado un nuevo sistema de manipulación mixto entre varilla e hilos en su afán de superación y trabajo.

La obra se abre con Cajal-Mayor que observa por un microscopio el cerebro de una golondrina, títere que se ha convertido en todo un referente, presente en exposiciones¹⁰ y jornadas científicas, y una actriz, vestida de criada, que algo nerviosa le trae un café. A partir de ahí, como cabe esperar en una obra de títeres para todos públicos, se inicia una trepidante sucesión de escenas divertidas, hilvanadas con un excelente texto. La escena 2 se desarrolla en la escuela gris, con la cantinela de la tabla de multiplicar del profesor y los alumnos, marionetas de hilo, que descubren la ausencia de Cajal-Niño. Después se desarrolla en el módulo del árbol, la necesidad de Cajal-Niño de observar y aprender en esa naturaleza buscando en un nido como hacerse con un huevo. En la siguiente escena, aparece el padre de Cajal, Don Justo, otra marioneta de hilo, cansado de las trastadas de su hijo y en el que el brillante texto vuelve a jugar con la ambigüedad polisémica de la palabra nervios.

DON JUSTO: Este hijo va a acabar con mis nervios.

CAJAL-NIÑO: Tampoco enseñan nada de los nervios. Quiero ver los nervios. Saber si escuecen o pinchan.

¹⁰ Del 17 de abril al 1 de julio de 2018 tuvo lugar la exposición *Marionetas. Helena Millán* en el Torreón Fortea de Zaragoza. La exposición reunía cuarenta figuras de los treinta años de carrera de esta constructora y manipuladora, entre ellas Cajal-Mayor, la escuela grande y las marionetas de hilos de los compañeros de clase. Por otra parte, entre el 25 de enero y el 14 de abril de 2019 en el Centro de Historias de Zaragoza, tuvo lugar la exposición *Magia y Memoria de las Marionetas*, en la que Adolfo Ayuso, autor de la exposición, reunió un atractivo compendio de títeres sobre la historia de los títeres en Aragón, donde también aparecía dicho títere. Puede verse un vídeo de la primera muestra en <https://www.youtube.com/watch?v=i7rC1ZbCqQM> y de la segunda en <https://www.youtube.com/watch?v=0hr2oEwAwrg> [08/06/2022].

DON JUSTO: Que quieres ver los nervios. Ahora mismo los vas a ver. Ven aquí. No corras.

Las escenas 5 y 6 transcurren en la escuela. Sin duda, hacen referencia a la llegada del joven Cajal a la villa de Ayerbe, donde al principio no fue bien recibido por sus compañeros, con los que algunas veces tenía dificultad para entenderse porque utilizaban giros en lengua aragonesa. El autor introduce de manera metafórica y burlesca, pues se parte la clase en dos y a la fuerza se une, la distancia existente entre profesorado y pupilos por aquel entonces.

La siguiente escena se abre con Cajal-Mayor explicando que su vocación era el dibujo y la observación directa de aquello que le rodeaba. En la siguiente escena, aparecen las neuronas bailarinas, que se sienten famosas gracias a Cajal y por el cumpleaños de este deciden interpretar una canción en un pequeño escenario recreando ese *music-hall*, mientras Cajal-Mayor duerme y cree soñar con ellas.

Las escenas 10 y 11 recuerdan una de las mayores fechorías de Cajal-Niño al fabricar un cañón, que le llevó pese a su juventud a pasar dos días con sus noches en la cárcel de Ayerbe.

Esas travesuras de niñez terminarán con la búsqueda de huesos en el cementerio para componer un esqueleto completo junto a su padre, del que realiza un exhaustivo dibujo. El esqueleto, marioneta de hilo, recreará un rap, acompañado de las neuronas bailarinas.

En la última escena Cajal-Mayor y Cajal-Niño entablan una entrañable y graciosa conversación y finalmente atrapan una de esas neuronas juguetonas, que queda metida en un libro, metáfora del trabajo de Ramón y Cajal. Mientras se proyectan algunas imágenes reales del científico, una voz en *off* nos dice:

Aquel sabio tan serio escondía dentro de sí un niño rebelde. Los científicos siguen buscando la solución a muchas enfermedades y accidentes de nuestro sistema nervioso. Santiago Ramón y Cajal fue solo el comienzo. Otros tienen que seguir el camino para que la ciencia contribuya en la construcción de un mundo mejor.

Maravilloso final que nos permite enlazar perfectamente con otra de las obras en las que aparece Cajal, *La colmena científica o el café de Negrín* (2010).

3.2. *LA COLMENA CIENTÍFICA O EL CAFÉ DE NEGRÍN*¹¹

Con motivo del centenario de la Residencia de Estudiantes se encargó, a propuesta del Centro Dramático Nacional, la escritura de una obra al dramaturgo José Ramón Fernández y la dirección de escena a Ernesto Caballero. Basada en la tertulia que cada día después de comer tenía lugar en el Laboratorio de Fisiología de la Residencia, dirigido por Juan Negrín en los años veinte y principios de los treinta, la obra trata, como excelentemente analizara ya Vicente Gómez (2019: 590) en el volumen tercero del homenaje a nuestro querido profesor José Romera Castillo, el diálogo en la cultura humanística y científica y la apuesta por la ciencia y la educación de la Residencia de Estudiantes de una España que pudo ser, pero no la dejaron ser, aprovechando José Ramón Fernández de todo su laborioso trabajo de documentación, lo memorable de las anécdotas biográficas de los múltiples personajes que pasarán por las tablas.

Aunque el papel de Cajal en el texto es relevante, la obra tiene un carácter polifónico, girando especialmente en torno a Negrín, y no es nuestro científico aragonés el protagonista, por ello nos centraremos solo en aquellas escenas en las que aparece.

En la escena 2, Negrín, en presencia de Moreno Villa, encomienda a un joven Severo Ochoa, como prueba para acceder a trabajar en el Laboratorio de Fisiología, un breve resumen del primer capítulo de la obra de Cajal *Reglas y consejos sobre investigación científica*, libro publicado en 1899. Mientras el postulante está en la biblioteca, Negrín y Moreno tienen la siguiente conversación:

NEGRÍN: [...] Será un buen premio presentarle a Cajal. No parece que necesite mucho para que lo animen, pero diez minutos con Cajal y este no se dedica a otra cosa.

MORENO VILLA: A usted lo amarró bien.

NEGRÍN: Hace casi diez años. A mí y a muchos otros. En España hay ciencia porque se empeñó Cajal. [...] Bueno, exagero. Pero no exagero

¹¹ Autoría: José Ramón Fernández. Dirección escénica: Ernesto Caballero. Escenografía: Curt Allen Wilmer. Vestuario: Patricia Hitos. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Videoescena: Álvaro Luna. Intérpretes: José L. Esteban, David Luque, Lola Manzano, Paco Ochoa, Iñaki Rikarte y Pedro Ocaña. Producción: Residencia de Estudiantes y Centro Dramático Nacional. Estreno: 13 de octubre de 2010 en la sala de la Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid.

tanto. Él ha sido el primero que ha dicho lo que tenemos que hacer. Lo que tenemos que hacer es que nuestra ciencia sea tan importante como nuestras catedrales. [...] (Fernández, 2014: 54).

Cajal, presidente de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), accede al escenario en una retrospectiva y hablará con un joven Negrín al que convence para no marcharse al extranjero y quedarse para dirigir el Laboratorio de Fisiología. Este hecho tuvo lugar en 1916. Juan Negrín acababa de regresar a España tras doctorarse en Medicina y haber estudiado en el Instituto de Fisiología de Leipzig.

La puesta en escena de Ernesto Caballero¹² difiere del texto de Fernández e incluso la fisionomía de los personajes difiere de la histórica. Cajal representado por el actor Paco Ochoa, ni está calvo ni lleva barba y posee un marcado acento andaluz impropio del aragonés. Nos dice Ernesto Caballero en el *Cuaderno pedagógico* elaborado para el estreno:

No he querido hacer un montaje descriptivo. De igual manera que no recreo un laboratorio con sus microscopios, tubos... tampoco he querido hacerlo con los actores. [...] La gente tiene además un imaginario muy concreto en el caso de Santiago Ramón y Cajal, no solo con sus fotos sino con la recreación que hizo Adolfo Marsillach. He querido evitar las comparaciones. Tenemos un actor que es Ramón y Cajal o Negrín como podría decir que es Manuel Azaña. El trabajo va por otro lado. Contamos con una base muy documentada, el trabajo del autor ha sido muy sesudo, exhaustivo en los detalles verídicos. Sobre esa base hemos querido hacer algo autónomo porque la ficción requiere abandonar un poco la documentación; si no se termina haciendo una conferencia ilustrada con actores disfrazados y eso es lo que hemos querido evitar. [...] Ni Lorca ni Buñuel sabían que iban a ser Lorca y Buñuel. [...] Hoy en día habrá futuros llores, negrines, severos ochoas o justas freires tomando algo en la cafetería de cualquier facultad riéndose con sus compañeros (Caballero, 2010: 24-25).

En dos de las críticas de la obra, Díaz Sande (2011) nos dice que Paco Ochoa da vida a un Cajal de forma eficaz y Ruggeri (2011: 34) que sabe transmitir la tranquilidad del científico aragonés.

¹² *La colmena científica o el café de Negrín*. Filmación. Centro de Documentación Teatral. También hay en línea dos videos con dos fragmentos <https://vimeo.com/17553598y> <https://www.youtube.com/watch?v=HimgvbHn9go> [28/05/2022].

Cajal aparece también en la escena 4, en la que Negrín lo presenta a Ochoa. Este último no tiene segura su continuidad en el Laboratorio, ya que Negrín se ausenta demasiado, pues va a dedicarse a la política. Cajal sabe que en el laboratorio de la madrileña calle Serrano, Negrín esconde a personas perseguidas por su ideología política y no le importa, lo que le preocupa es que su labor como político le robe tiempo a la ciencia. El autor se toma la licencia poética de juntar a Cajal y Ochoa, dos premios Nobel que nunca llegaron a conocerse, dos generaciones diferentes, que tienen a Negrín como puente.

En la escena 5, se encuentran en el escenario Unamuno, Justa Freire y Moreno Villa, que charlan amigablemente. A ellos se unen en escena Cajal, Negrín y Marie Curie. Cajal le comenta a Curie la labor de la Junta, que ha becado a más dos mil científicos españoles en el extranjero y la creación de grupos de trabajo en España, como el dirigido por Negrín. Cajal saluda a Unamuno, una antigua amistad algo quebrantada y Unamuno le corresponde con cierto desdén. Mientras Curie, Unamuno y Freire charlan, Cajal prepara el famoso café junto a Moreno Villa y le dice:

CAJAL: Le estaba diciendo a don José que voy a cumplir veinticinco años como presidente de la Junta y ochenta años de edad. Debería ir pensando en retirarme. Y usted debería ocupar mi puesto, ahí y en otros lugares

[...]

NEGRÍN: Don Santiago consiguió el Premio Nobel porque no se rinde nunca. Pero ahora pincha en hueso y lo sabe.

CAJAL: Pues vamos mal. Usted se dedica a la política, yo moriré cualquier día de estos...

NEGRÍN: Usted no va a morir, Don Santiago, a usted habrá que matarlo. Y el relevo lo tomarán estos jóvenes de la Residencia (Fernández, 2014: 147-148).

En 1939, tras la Guerra Civil, todos los centros dependientes de la JAE tras su disolución pasaron a depender del recién creado Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La mayoría de los científicos había optado por la República y fueron exiliados o depurados. Como indica Mañas (2019: 932) la obra teatral presenta un discurso radicalmente distinto al discurso oficial que se había dado después de la Guerra Civil, intentando “suturar la brecha temporal que supuso la guerra con

sus consecuencias enlazando el presente con el pasado como si nada de eso hubiera pasado”, de hecho, al final del texto dramático, se nos dice que esta historia podría terminar con Lorca volviendo al laboratorio curioseando en uno de los microscopios. Por este motivo, es muy oportuno y acertado el apunte siguiente:

[...] desde el sosiego y sin la ira que a tanto descerebrado de uno y otro signo caracteriza, José Ramón Fernández ha llevado a cabo este ejercicio dramático que tiene mucho de didáctico también; de didáctico y de ejemplar, porque de inteligentes diálogos que mantienen los personajes se derivan -a mi modo de ver- provechosas lecciones para el presente de nuestro país (Huerta Calvo, 2011: 22).

En definitiva, la figura de Cajal aparece en la obra como una persona preocupada por la evolución de la ciencia en este país con la formación y estabilidad laboral de las siguientes generaciones, pero la guerra interrumpió su fruto. El autor manifiesta en la obra la necesidad de retomar el objetivo de Cajal.

MORENO VILLA: [...] Si quiere que le diga la verdad, yo estoy de acuerdo con nuestro amigo Ortega: tener a Cajal entre nosotros no es un orgullo. Es más bien una vergüenza, porque es una casualidad.

NEGRÍN: Cajal fue una casualidad. Pero de muchachos como ese haremos otros cajales, y esos no serán casualidad, serán lo normal para un país normal (Fernández, 2014: 59-60).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Durante estos años del siglo XXI, la dramaturgia se ha acercado a Miguel Servet y Santiago Ramón y Cajal en tres obras (y otra que pudo ser): *Miguel Servet. Soplo efímero de libertad* (2012), *Cajal, el rey de los nervios* (2009) y *La colmena científica o El café de Negrín* (2010).

Todas pretenden divulgar el trabajo y biografías de los personajes y de las diferentes instituciones que aparecen haciéndolo desde un lenguaje fácil y asequible, especialmente las dos primeras y mucho más la obra de títeres, como es evidente. Y todas lo hacen repasando el pasado, pero con miras al futuro, de tal manera que estos personajes sean ejemplo de las generaciones venideras, futuros médicos, científicos, humanistas, personas.

Las tres se acercan a la historia de una manera documentada, si bien la dramaturgia exige y permite ciertos matices ficcionales, como puedan ser la aparición del fantasma de Servet ante Calvino, la grieta en la escuela de Cajal o el encuentro entre Cajal y Severo Ochoa, pero respetan la base histórica.

Las obras estudiadas demuestran que las artes escénicas son una magnífica forma de acercar la ciencia a todos los públicos y que, en definitiva, encontramos los escenarios *como documento histórico y cultural, como ya se analizó en otro de nuestros seminarios del SELITEN@T* (Romera Castillo, ed., 2017).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHES OPI, S. (2014). *Miguel Servet. Soplo efímero de libertad*. Huesca: Sariñena Editorial.

BACHES OPI, S. Y URKIA ETXABE, J. M. (2012). *Miguel Servet. Médico y teólogo*. San Sebastián: Colegio Oficial de Médicos de Guipúzcoa.

CABALLERO, E. (2010). “Entrevista con el director, Ernesto Caballero”. En *Cuaderno Pedagógico* 49, 24-27. Disponible también en <https://docplayer.es/14445986-La-colmena-cientifica-o-el-cafe-de-negrin.html> [04/06/2022].

CANO, J. L. (2002). *Don Santiago Ramón y Cajal*. Zaragoza: Xordica.

DÍAZ SANDE, J. R. (2011). “La colmena científica o El café de Negrín. 100 años. Residencia de Estudiantes. Crítica. Un glorioso pasado recuperado”. Disponible en http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2001:la-colmena-cientifica-o-el-cafe-de-negrin-100-anos-residencia-de-estudiantes&catid=153:critica&Itemid=69 [06/06/2022].

FERNÁNDEZ, J. R. (2010). *La colmena científica o El café de Negrín*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

FERNÁNDEZ DOCTOR, A. (1999). *La medicina del siglo XVII en Aragón*. Zaragoza: CAI 100.

GARCÍA DURÁN MUÑOZ, G. Y ALONSO BURÓN, F. (1984). *Cajal. Vida y obra* (vol. I) y *Cajal. Escritos inéditos* (vol. II). Barcelona: Editorial Científico Técnica.

HUERTA CALVO, J. (2011). “Teatro de la memoria. La colmena científica o El café de Negrín”. En *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 16, 21-28. Disponible en <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/08/Cuadernos16.pdf> [06/06/2022].

LÓPEZ PIÑERO, J. M. (1985). *Cajal*. Barcelona: Salvat.

MAÑAS MARTÍNEZ, M.^a DEL M. (2019). “La colmena científica o El café de Negrín: (re)visión de la ciencia de la Edad de Plata desde la memoria del teatro español del siglo XXI”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 903-935. Disponible en <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/25098/19921> [05/06/2022].

RAMÓN Y CAJAL, S. (2006). *Recuerdos de mi vida*. J. Fernández Santarén (ed.). Barcelona: Crítica.

_____. (2007). *Cuando yo era niño. La infancia de Ramón y Cajal contada por él mismo*. J. L. Nieto Amada (ed.). Zaragoza. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

RUGGERI MARCHETTI, M. (2011). “La colmena científica de José Ramón Fernández: texto y realización escénica”. En *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 16, 29-34. Disponible en <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/08/Cuadernos16.pdf> [06/06/2022].

SALVADOR FERNÁNDEZ, J. (2006). “La muerte en los labios de José Echegaray: Una visión neorromántica de Miguel Servet”. En *Estudios sobre Miguel Servet (II)*, D. Moreno (coord.), 87-104. Zaragoza: IES Miguel Servet. Disponible también en <http://www.iesmiguelservet.es/wp-content/uploads/2015/12/Estudios-sobre-Miguel-Servet-II.pdf> [15/05/2022].

VICENTE GÓMEZ, F. (2019). “Vidas a la escena (ajenas y propias). La (auto)biografía como procedimiento dramático: de *La comedia científica o el café de Negrín*, de José Ramón Fernández a *Los Gondra* (una historia vasca), de Borja Ortiz de Gondra”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), vol. III, 585-601. Madrid: Visor Libros.

EL EXPERIMENTO CIENTÍFICO COMO INDAGACIÓN DRAMÁTICA EN OBRAS DE JUAN MAYORGA¹

THE SCIENTIFIC EXPERIMENT AS A DRAMATIC INQUIRY IN THE PLAYS OF JUAN MAYORGA

Miguel Ángel JIMÉNEZ AGUILAR
UNED de Málaga-Marbella – SELITEN@T
majimagu@gmail.com

Resumen: Juan Mayorga concibe sus obras como experimentos de investigación dramática, de laboratorio teatral, que se centran en el planteamiento ético de un problema históricamente dado, para lo que en ocasiones recurre a la ciencia y la ciencia ficción, confiriendo a sus creaciones un enfoque utópico y/o distópico, con el que pretende revelar las estructuras profundas que sustentan los pilares morales de nuestra cultura, como en *Angelus novus* o *El Golem*.

Palabras clave: Teatro. Juan Mayorga. Ciencia. Ciencia ficción. Matemáticas.

Abstract: Juan Mayorga conceives his plays as dramatic research experiments, a theatrical laboratory, which focus on the ethical approach to a historically given problem, for which he sometimes resorts to science and science fiction, giving his creations a utopian and/or dystopian approach, with which he intends to reveal the deep structures that sustain the moral pillars of our culture, as in *Angelus novus* or *El Golem*.

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades llevadas a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, en el que se ha trabajado sobre las relaciones del teatro con otras artes y disciplinas, como puede verse en el apartado de la web del Centro: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html [20/06/2022].

Keywords: Theater. John Mayorga. Science. Science fiction. Math.

1. INTRODUCCIÓN

Juan Mayorga, dramaturgo y académico de la Lengua desde 2019, Premio Princesa de Asturias de las Letras 2022, licenciado en Matemáticas en 1988 y doctor en Filosofía por la UNED en 1997, profesor de Matemáticas durante cinco años y de Dramaturgia e Historia del Pensamiento y Sociología en la RESAD de Madrid, plantea sus obras como experimentos de investigación dramática, de laboratorio teatral, tanto en lo que respecta al texto dramático como a la representación, a menudo en el orden de lo histórico, lo filosófico y lo antropológico, centrándose en el planteamiento ético de un problema históricamente dado y en el tratamiento que requiere, pero también en la ciencia y la ciencia ficción, como veremos, a menudo a través de un enfoque utópico y/o distópico, de cara a revelar las estructuras profundas que sustentan los pilares morales de nuestra cultura.

Y si el experimento científico se presenta en él como un juego de indagación dramática, sin necesidad de encontrar una conclusión ética ni estética, Mayorga trata de construir un discurso dialógico en torno a una o varias hipótesis relacionadas con el ser humano y el medio natural, sin tesis preconcebida. Y he aquí una de las claves de su dramaturgia: el planteamiento de una hipótesis o “suposición de algo posible o imposible para sacar de ello una consecuencia”², que evita toda tesis o “conclusión, proposición que se mantiene con razonamientos”³, según definiciones del DRAE.

2. JUAN MAYORGA MATEMÁTICO

En Juan Mayorga, como en ninguno otro caso, la biografía del autor influye de un modo determinante en su producción dramática. De hecho, según el propio dramaturgo, su conocimiento y pasión “adolescente” por las ciencias exactas le ha ayudado a buscar, por un lado, la síntesis de la palabra dramática, como declaró en una entrevista a Rocío García para *El País* (García, 2016), y, por otro, la belleza teatral y la creatividad escénica. Y lo consigue –añade en la entrevista que le hicieron Antonio Cuevas y

² Fuente: <https://dle.rae.es/hip%C3%B3tesis> [20/05/2022].

³ Fuente: <https://dle.rae.es/tesis?m=form> [20/05/2022].

José Pedro Moreno para *La Gaceta de la RSME*— mediante la economía de medios y la imaginación, la misma que, según él, nos aparta del fanatismo y nos prepara para resistir a la barbarie. Asimismo, las Matemáticas le han enseñado a hallar la forma común subyacente a realidades aparentemente disímiles; a tender puentes elípticos entre dos objetos distantes y heterogéneos; a levantar estructuras y simetrías ocultas en los textos; y a construir imagerías poéticas propias de las ciencias positivas y las ciencias naturales (Cuevas, 2014).

Cuatro años antes, en 2010, explicó en *Matemática. Revista digital de divulgación matemática*, que “el matemático y el dramaturgo, el científico y el escritor son trabajadores de la imaginación: gente que se obliga a mirar las cosas como no suelen ser vistas. Se hacen más preguntas, establecen conexiones inesperadas. [...] Su gran fuerza [del teatro] reside en convertir al espectador en cómplice, por eso es exigente. Pero el espectador puede experimentar un goce al participar. Y eso pasa con las matemáticas. [...] En este sentido, yo creo que hay una similitud entre el estudiante de matemáticas y el espectador de teatro” (Fernández, 2010).

Por otra parte, como expuso en otra entrevista concedida a Raquel Blanco, titulada “La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos”, el lenguaje sintético al que ha llegado a través de vías como las Matemáticas afecta a todos y cada uno de los componentes del texto dramático y del texto espectacular, hasta el punto de que, al igual que un buen actor es capaz de pasar de un estado de tristeza a otro de euforia con un solo gesto, o un buen escenógrafo logra mostrar una ciudad mítica con unos pocos elementos materiales, “el mejor dramaturgo es el que con una sola frase o una sola acción es capaz de dar cuenta de una situación o incluso de una época” (Blanco, 2014), como reconoce en los clásicos Sófocles, Shakespeare o Chéjov, entre otros.

En esta línea, en el artículo “Ni una palabra más”, escrito por el propio Mayorga y publicado en la revista *Primer Acto* en 2001, afirmó que “antes de entregar una palabra a la comunidad teatral, un autor debería preguntarse si esa palabra no es redundante. Si contribuye a la representación del mundo. Si sirve para que los hombres amplíen su experiencia del mundo” (Mayorga, 2001: 14-15). Propone así un ejercicio profundo de síntesis y selección, comprometido con representar la verdad enmascarada, con hacer visible la realidad.

3. EL EXPERIMENTO CIENTÍFICO COMO INDAGACIÓN DRAMÁTICA: EJEMPLOS SIGNIFICATIVOS

Como señalamos al comienzo, en sus obras Juan Mayorga plantea un problema de orden público o privado, un conflicto ético, mediante la observación y el análisis de las reacciones de los personajes ante la prueba o ensayo al que se ven sometidos intencionadamente las más de las veces.

Pensemos, por ejemplo, en *La paz perpetua*, en la que el ambiente de experimento con animales, de verificación de pruebas y análisis de los resultados invade en todo momento la escena. El drama incide en las respuestas neuronales de los personajes, usados como cobayas, ante los diferentes estímulos a los que son sometidos por la organización secreta. Uno de los perros advierte incluso del peligro de la implementación de inteligencias artificiales: “Pronto habrá máquinas con mejor olfato que nosotros. Y más ágiles y más fuertes. Pero hay cualidades que ninguna máquina tendrá jamás” (Mayorga, 2009: 37). Partiendo, pues, de la identificación perro/ser humano, para el dramaturgo este último parece irremplazable en un mundo en el que recientemente se ha producido un desarrollo sin precedentes de lo científico y lo tecnológico.

También es reseñable cómo en *Himmelweg. Camino del cielo* Mayorga se hace eco de un experimento del régimen nazi que trató de maquillar los nefandos resultados de sus prácticas genocidas. Para Mayorga, se trataba de una tecnología propagandística y militar que resultó paradigmática del intento vano, acientífico, de invisibilizar las evidencias históricas del holocausto. En cuanto a los sujetos, el comandante del campo de concentración los convierte en personajes desprovistos de naturaleza humana, maquinales, mecanizados, autómatas, absolutamente desalmados.

En *El Golem* Mayorga presta su atención al poder performativo de las palabras, lo que el ser humano hace con ellas y lo que ellas hacen con él, metonímicamente representado por el mito hebreo, que trata de simbolizar la inevitabilidad de la muerte (Alba: 2022: 101). El transhumanismo, definido como “movimiento que propugna la superación de las limitaciones actuales del ser humano, tanto en sus capacidades físicas como psíquicas, mediante el desarrollo de la ciencia y la aplicación de los avances tecnológicos”⁴, invade el drama en el momento en que, mediante la memorización de un discurso ajeno, la humanidad adquiere el poder de salvarse de la barbarie, que en la obra queda contextualizada en los

⁴ Fuente: <https://dle.rae.es/transhumanismo?m=form> [23/05/2022].

recientes recortes sanitarios que han dejado fuera del sistema a multitud de enfermos y tratamientos médicos. La ciencia ficción aparece como una referencia explícita de una realidad inoperante para curar las dolencias del ser humano, inmerso en un ambiente de apremio y perentoriedad. Por su parte, el dramaturgo recoge en la obra varias de las constantes más significativas de su teatro, como la figura de la elipsis, a través de la forma de las mesas del hospital; la cartografía y los mapas, eminentemente mentales, como cuando Felicia afirma: “El lenguaje de una persona —cómo usa las palabras y cómo es usado por ellas— es un mapa de su vida” (Mayorga, 2022: 52); los agentes relacionados con la Lingüística y las Matemáticas, además de la mencionada Cartografía (Mayorga, 2002: 44-45); o la figura del traductor, en cuya actividad el ser humano vuelve a ser irremplazable; al tiempo que construye nuevas imágenes, como la de la “electricidad”, relacionada con los procesos físicos que denominamos recuerdos, sentimientos e ideas, y que en la obra se relaciona con la conexión entre máquinas y entre seres humanos e inteligencias artificiales, en la línea del denominado lenguaje posthumanista (Mayorga, 2022: 41). La utopía surge en *El Golem* en el momento en que la ciencia avanza gracias al programa emprendido por el hospital que sirve de escenario al drama, donde se practica una sanación tan heterodoxa como pretendidamente eficaz.

En *Angelus novus*, publicada en *Juan Mayorga. Teatro 1989-2014* (2014a), se puede reconocer la “representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana”⁵, lo que conocemos como distopía. Con tintes futuristas, la obra dramatiza la situación pandémica de un hipotético país cuyo orden social es subvertido tras el alzamiento en el poder de una nueva clase dirigente que se erige a sí misma como sanadora. La carga simbólica del ángel, de larga tradición en el arte y la literatura —Paul Klee, Walter Benjamin, Rafael Alberti—, es evidente, como un ser portador del mensaje divino. *Angelus novus* remite a la leyenda talmúdica, que narra cómo “una legión de ángeles nuevos son creados a cada instante para renovar el séquito sagrado que entona alabanzas ante Dios”⁶. Si bien en *El Golem* se percibe cierto optimismo, en la acción de *Angelus novus* transita el pesimismo cercano a la visión de la Historia como catástrofe que reconocemos en Benjamin, así como una visión orwelliana y kafkiana de la existencia. Con un mensaje

⁵ Fuente: <https://dle.rae.es/distop%C3%ADa?m=form> [26/05/2022].

⁶ Fuente: <https://www.elheraldodelhenares.com/op/angelus-novus-de-juan-mayorga-palabras-para-vencer-al-miedo/> [29/05/2022].

mesiánico, el ángel se erige como un ser cuya aparición infunde lucidez y clarividencia ante la barbarie y la impostura de los nuevos dirigentes, a los que habría que desenmascarar, dado que ni el carácter de representantes de la ciencia les libra del daño que ejercen sobre la sociedad, que controlan desde un “archivo” en el que almacenan toda la información relacionada con los ciudadanos. Y como en *El Golem* y tantas otras obras de Mayorga, la acción del bien y del mal se transmite a través de las palabras, con su poder para consolar, unir y hacer visible la realidad, y al mismo tiempo manipular, enmascarar, segregar y marginar.

4. TÉCNICAS Y MÉTODOS DE INDAGACIÓN DRAMÁTICA: MÁS EJEMPLOS SIGNIFICATIVOS

Desde un punto de vista constructivo, son muy diversas las técnicas y los métodos de investigación dramática que emplea Juan Mayorga en cada una de sus obras. Uno de ellas es el establecimiento de complejos sistemas literarios y metateatrales, como ocurre en *Reikiavik*, en la que dos hombres, Waterloo y Bailén, juegan al ajedrez en un parque, simulando ser Bobby Fischer contra Boris Spasski durante el campeonato mundial del verano de 1972, de modo que el juego se convierte en una especie de artefacto que es sinónimo de muerte, pero también de vida natural y sobre todo artificial. De este modo, la consciencia de que somos seres que representamos a otros seres es constante en la obra, de modo que Bailén llega a afirmar: “Quién ganará y quién perderá, eso no puedes cambiarlo, pero puedes hacer que tu personaje, el que te toque, esté a la altura de su victoria o de su derrota” (Mayorga, 2015: 78).

En *El mago* la situación permite al autor indagar en un juego teatral sobre la trampa y el artificio, las ilusiones y los velos que desdibujan la realidad, en un nuevo entramado retórico que desafía cualquier ley física y empírica. La hipnosis tratada en como un recurso dramático rayano a la ciencia ficción. Para Pepe Viyuela, autor del estudio “La magia de la duda” que acompaña a la edición impresa de la obra, lo que Mayorga plantea es “si lo que determina una realidad es la realidad misma o la sensación de haberla vivido” (Mayorga, 2018: 77), lo que conecta con las diversas y creciente experiencias que nos aportan el universo tecnológico y la realidad virtual. Como si para el dramaturgo, el teatro y la hipnosis, el drama y la mediatización fuesen formas de arte del desdoblamiento que nos incitan a desconfiar de la información sensible que recibimos a diario. En palabras del propio Mayorga, recogidas entre otros medios en el Diario *Córdoba Hoy*, “ahora

mismo vivimos conducidos por algoritmos que nos indican qué y dónde compramos, dónde alojarnos....Y además vivimos rodeados de ficciones que pretenden pasar por la auténtica realidad”⁷. Una vez más la óptica, la lente desde la que interpretamos el mundo, la tecnología y la ciencia puestas al servicio del hombre para pensar el mundo, con la perversión y la manipulación que cada perspectiva puede conllevar aparejadas.

Recordemos que en una línea temática muy similar se mueve *Intensamente azules*, pieza que aborda la manera que tenemos de percibir la realidad y el experimento que representa atreverse a mirar el mundo como si fuese por primera vez. En esta obra en forma de monólogo, “las gafas de natación graduadas”, en sustitución de las gafas convencionales que se le han roto al protagonista, le permiten ampliar su óptica del mundo y aumentar su entendimiento como si se tratara de una especie de inteligencia artificial. Por esto, afirma entre otras cuestiones: “Esta mañana, al levantarme, encontré rotas las gafas normales y me puse las de nadar. Me pasé el día leyendo *El Quijote*. Entendí cosas que jamás había comprendido. Todo lo que he leído, voy a volver a leerlo con mis gafas de natación [...] Voy a estudiar mecánica cuántica y teoría de la relatividad” (Mayorga, 2017: 14).

Otro procedimiento de investigación dramática empleado por el autor es el enfrentamiento dialéctico entre personajes con forma de animales humanizados, cuya tesis moral ha de aportarla el lector o espectador, nunca el dramaturgo, “en la línea de lo que afirmaba Shaw sobre la estructuración del drama ibseniano”, como sucede en la ya mencionada *La paz perpetua*, como advierte Manuel Barrera Benítez en la introducción de la edición impresa de la obra (Mayorga, 2009: 21-22). También puede ocurrir lo contrario, animales humanizados pueden protagonizar sus obras, como en *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004b), en la que el gorila albino del zoológico de Barcelona, que adquirió fama internacional, diserta sobre cuestiones filosóficas, en la línea de Montaigne.

La animalización puede moverse en el nivel de lo temático, como en *Animales nocturnos*, en la que, como señala Marilén Loyola, prologuista de la obra en la edición de Biblioteca Digital Draft.inn, de junio de 2014, los protagonistas “se acercan a la orilla del escenario para mirar, a oscuras,

⁷ Fuente: <https://www.cordobahoy.es/articulo/cultura/mago-obra-juan-mayorga-limites-realidad-ficcion/20191004154551067283.html>; <https://teatrocordoba.es/mae-inicia-temporada-teatral-mago-una-obra-escrita-dirigida-juan-mayorga-los-limites-la-realidad-la-ficcion/#:~:text=Ahora%20mismo%20vivimos%20conducidos%20por,manifieste%20a%20trav%C3%A9s%20de%20tuits%E2%80%9D> [02/06/2022].

como en un zoológico, a los espectadores. Y en ese momento nos volvemos todos animales nocturnos” (Mayorga, 2014b: 4). Incluso, aunque de forma velada, el tema de la muerte o metamorfosis provocada médica, químicamente, a través de una “inyección”: “Hay más animales nocturnos de lo que la gente cree. [...] ¿Sabes por qué a la gente no le gustan? Porque son distintos, porque viven al revés. No son animales populares, no son los favoritos de los niños, tienen mala fama. Cualquier día, a estos pobres bichos les pondrán una inyección y en su lugar traerán animales alegres, de colores. Eso es lo que gusta a la gente. La gente es así” (Mayorga, 2014b: 28-31).

Virtudes Serrano analiza estos métodos de indagación en la Introducción a *El jardín quemado*, obra esta que el autor ambientó precisamente en un antiguo psiquiátrico, como destacó el Prof. Sergio Santiago Romero, de la Universidad de Alcalá, en este mismo Seminario. De acuerdo con Serrano, *Siete hombres buenos* es un texto de *historia-ficción*, con personajes y hechos que no existieron como tales. En un supuesto gobierno republicano español en el exilio en México, tras un supuesto y efímero golpe de estado que ha derrocado al régimen franquista treinta años después de la finalización de la guerra civil, los dirigentes exiliados deberán enfrentarse a una lucha de poder y miseria, que tendrá una lectura simbólica sobre la manipulación que ejercen los poderosos sobre el pueblo. Serrano señala aquí una de las constantes del teatro de Mayorga, que él mismo explicó en su artículo “El dramaturgo como historiador”: “proponer una lectura de la historia *como* presente y *para* el presente, desde una perspectiva crítica y cuestionadora” (Mayorga, 2007: 13).

En *El traductor de Blumemberg* Mayorga maneja como materia dramática la indeterminación de tiempos y espacios y la falta de certezas sobre la verdadera identidad de los personajes, en un drama que sitúa al traductor en el dilema de traducir las ideas del nazismo y difundirlas, o bien renunciar a su obra y permitir que se pierda la memoria del horror. El propio dramaturgo expresó en la entrevista titulada “Es un privilegio trabajar en teatro”, concedida para el Diario *La Nación* el 14 de agosto de 2000, que a través de un cambio de lenguaje, el fascismo buscaba “otros hombres, otros ámbitos, otros espacios de poder” (Mayorga, 2000).

Aún podríamos hablar de otros experimentos de indagación dramática, como la incursión en el esperpento de *Legión (Famélica legión)*, o en el humor de *El Gordo y el Flaco*, el monólogo interior de *El sueño de Ginebra*, el teatro breve de *Teatro para minutos*, o el teatro convertido en laboratorio de expresión o taller de investigación, del que da buena cuenta la pieza *Más ceniza*, surgida precisamente de un taller, tras la fundación en 1993 del gru-

po de escritura teatral El Astillero. Y, por supuesto, las distópicas *Ángelus novus* y sobre todo *El Golem*, de la que hemos hablado, como lo hacen en este mismo Seminario tanto el profesor Santiago Romero, mencionado con antelación, como el crítico teatral Ángel Esteban Monje.

5. LA IMPORTANCIA DE LAS MATEMÁTICAS Y LA CARTOGRAFÍA EN LA PRODUCCIÓN DE JUAN MAYORGA

Las Matemáticas adquieren una indudable importancia en la dramaturgia de nuestro autor, como señalamos más arriba, en un doble sentido: su aportación a la creación de un lenguaje sincrético y la necesidad de crear un mensaje necesario para la humanidad. En este sentido, para *El cartógrafo*, por ejemplo, el Mayorga director de la puesta en escena decidió recortar los espacios con la iluminación, y delimitarlos con cinta adhesiva y con los objetos que los actores, José Luis García-Pérez y Blanca Portillo, iban aportando al escenario antes de que diera comienzo la representación, como un modo metafórico de construir una memoria colectiva desde el espacio vacío de nuestra conciencia, como señala José María Castrillón en su artículo “Cartografiar la ausencia” (2017), para realizar así un testimonio documentado, pero sintético y necesario, de la terrible barbarie vivida durante el Gueto de Varsovia, de noviembre de 1940 a mayo de 1943.

La cartografía, al igual que las matemáticas, es de suma importancia en la producción dramática de Mayorga. De hecho, este ha definido el teatro como el arte del cuerpo en el espacio, de modo que puede ser pensado desde la topología, y sus obras alzan un entramado de líneas no solo rectas, elípticas y tangenciales, con numerosas intersecciones y puntos de fuga.

En una entrevista concedida a Álvaro Vicente para la revista *Godot* en abril de 2020, el dramaturgo declaró que, ante la masiva entrega de datos a los medios tecnológicos y los algoritmos que controlan nuestras vidas, la ciencia tiene un “doble rostro”: la falsa creencia de que somos libres de elegir lo que queremos y de tomar decisiones libremente, cuando en realidad son los agentes e intereses económicos los que acotan nuestra capacidad de elección, con las consecuencias ideológicas y de valores que este hecho comporta. Se trata, pues, de “instrumentos matemáticos” muy poderosos, que le llevan a hablar de una progresiva “matematización de la realidad” que, por un lado, “permite conocer y establecer mapas cada vez más fiables, pero al mismo tiempo anticipar e incluso orientar voluntades”⁸.

⁸ Fuente: <https://www.revistagodot.com/leer-a-mayorga-para-entender-el-pre->

En el terreno de la creación, la belleza teatral de la que habla Mayorga, sustentada en los principios matemáticos y en la indagación lógico-formal experimental, la consigue gracias no solo a la economía de medios, sino también a la imaginación, como señalamos más arriba, tal y como queda patente en obras como la ya mencionada *Reikiavik*, en la que el ajedrez, con sus cálculos o visualización mental de los movimientos, sus tácticas o jugadas inmediatas y sus estrategias o planes a largo plazo, se erige como el arte de la memoria y de la empatía con los perdedores. Pensemos también las Matemáticas que subyacen en obras como *Hamelin*, la cifra de niños que sufren abusos a menores, de la que dan cuenta los medios de comunicación y silencian otras instituciones como la escuela; o las cifras que maneja la elocuente tortuga de las Islas Galápagos, en *La tortuga de Darwin*, testigo de las grandes atrocidades vividas por la humanidad a lo largo de su longeva vida.

Quizás el autor no ha reflexionado tanto en torno al horror que provocan los recuentos en sus obras. Aunque pueda parecer que se trata de una mera cuestión cuantitativa o porcentual, lo cierto es que la dimensión simbólica de sus textos eleva este factor al rango de lo cualitativo y lo proyecta hacia el patio de butacas, donde descansan las conciencias de los espectadores.

Otro caso significativo de la importancia de las ciencias exactas en la producción dramática de Juan Mayorga, tal vez el mayor de todos, es el de *El chico de la última fila*, obra que tituló en un principio *Los números imaginarios*, en alusión a una de las lecciones que estudian los protagonistas, dos compañeros de clase, Claudio y Rafa. Según ha escrito el propio Juan Mayorga, en los años en que fue profesor de Matemáticas aprendió, entre otras cosas, que estos, los números imaginarios, encierran tanta extrañeza como belleza, y son “un maravilloso delirio de esa forma de poesía llamada Matemáticas. No son reales, pero se les puede sumar y multiplicar, ¡y dibujar! No son reales, pero resuelven problemas de este mundo. Se parecen a esos seres ficticios -Anna Karerina o los Karamazov, el Hombre del Saco o El Flautista de Hamelin- que no existen y, sin embargo, son menos frágiles que usted y yo” (Mayorga, 2016: 339).

Las Matemáticas, pues, sirven en esta obra como elemento dramático e hilo conductor. En efecto, mientras que un estudiante se ofrece para enseñarle al otro Matemáticas, el segundo le enseña a este Filosofía. Claudio, alumno de familia desestructurada, observa lo que sucede dentro y fuera del aula desde la última fila, y trata de espiar a la familia modélica

de su compañero, con el pretexto de ir a estudiar a su casa. Y si la realidad puede llegar a defraudar, para el chico las Matemáticas, con sus imágenes mentales, racionales, nunca lo hace.

No obstante, en sintonía con los predicados de Walter Benjamin, referencia obligada en cualquier trabajo que se precie sobre nuestro dramaturgo, la imagen matemática a la que más debe a la hora de pensar sus obras es, sin duda, la de la elipse. Según esta concepción del drama, cuando encuentra un objeto que le interesa, busca otro que forme una elipse con el primero, mejor cuanto más distante y heterogéneo sea con él. Básicamente, consiste en “descubrir la conexión –que nunca es identificación, sino vínculo atravesado de tensiones- de dos motivos distantes que al asociarse abren un campo de preguntas” (Mayorga, 2016: 17-18). Y añade: “Observar el objeto como foco de una elipse es, por cierto, rodearlo de un modo más productivo que trazando a su alrededor una circunferencia, en que los puntos de vista a ocupar son equidistantes de la cosa observada (Mayorga, 2016: 18). Ninguno de los objetos debe ser pensado luego sin tener en consideración el otro, de modo que al observar uno debe verse el otro simultáneamente, al tiempo que entre ambos se establece un espacio denominado “imagen dialéctica”, entendido como “el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable” (Mayorga, 2016: 18).

6. CONCLUSIONES

Así pues, teatro, ciencia y ciencia ficción van de la mano en la producción dramática de Juan Mayorga, a través de la experimentación teatral y escénica, la utopía y la distopía, en un intento de explicar, entre otras muchas cosas, cómo la ciencia y la tecnología han influido en nuestra forma de entender y pensar el mundo y la historia, la ética y la política, que logra con la observación y el análisis de las reacciones de los caracteres ante la barbarie.

Y si es cierta la frase atribuida a Sócrates de que “la ciencia humana consiste más en destruir errores que en descubrir verdades”⁹, el teatro de Mayorga parece atravesar este deseo más que ninguno otro, pues en cada obra se afana, con su conocimiento del lenguaje poético y de la escena, en evidenciar los errores cometidos por la humanidad a lo largo de los siglos,

⁹ Rubén González, *Conócete a ti mismo. Las palabras de Sócrates*. Puede verse en línea: <https://books.google.es/books?id=Y2A1DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [20/06/2022].

con sus experimentos acientíficos y amorales, semánticamente definidos como productos ideológicos del momento histórico en que se produjeron.

Y si es verdad también que la ciencia “está llena de errores; pero de errores que conviene conocer, porque conducen poco a poco a la verdad”¹⁰, debemos valorar la producción dramática de nuestro autor como un intento certero y necesario de aportar material de observación, discernimiento y reflexión al gran experimento que son las relaciones humanas en toda su completitud. Y todo ello, hecho desde y para un teatro de indagación, que en ocasiones se aproxima a la ciencia ficción, el cual supone un paso más en el tratamiento de las demandas de una humanidad necesitada, más que nunca, de una respuesta por parte de la ciencia y la tecnología, junto con la ética y el arte, a las grandes catástrofes y atrocidades cometidas paradójicamente por ella misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBA RICO, SANTIAGO (2022). “Las palabras y las cosas”. Epílogo de *El Golem*, 87-104. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

BLANCO, RAQUEL (2010). “La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos”. En línea: <https://www.jotdown.es/2014/09/juan-mayorga-la-filosofia-no-es-una-disciplina-academica-es-un-plan-de-vida-todos-estamos-llamados-a-ser-filosofos/> [22/05/2022].

CASTRILLÓN, JOSÉ MARÍA (2017). “Cartografiar la ausencia”. En línea: <https://elcuadernodigital.com/2017/12/05/juan-mayorga-el-cartografo/> [10/06/2022].

CUEVAS, ANTONIO Y MORENO, JOSÉ PEDRO (2014). “Entrevista a Juan Mayorga”. *La Gaceta de la RSME* 17.2, 213-220. Puede verse en línea: <https://gaceta.rsme.es/abrir.php?id=1200> [22/06/2022].

FERNÁNDEZ ABEJÓN, LETICIA (2010). “Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria”. En línea: http://www.matematicalia.net/index.php?option=com_wrapper&Itemid=528; https://www.ehu.es/~mtwmastm/Teatro%20y%20matematicas_15abrily3mayo2011.pdf [22/05/2022].

GARCÍA, ROCÍO (2016). “Juan Mayorga: las obsesiones de un matemático y autor de éxito”. *El País*. Puede verse en línea: <https://elpais.com/cul->

tura/2016/06/01/actualidad/1464795827_334601.html#:~:text=Juan%20Mayorga%2C%20nacido%20en%20Madrid,a%20una%20treintena%20de%20idiomas [22/05/2022].

MAYORGA, JUAN (1999). “El dramaturgo como historiador”. Madrid: *Primer Acto* 280, 8.

____ (2000). “Es un privilegio trabajar en teatro”. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/es-un-privilegio-trabajar-en-teatro-nid28803/> [10/06/2022].

____ (2001). “Ni una palabra más”. *Primer Acto* 287, 14-16.

____ (2004a). *Himmelweg*. Málaga: Diputación de Málaga.

____ (2004b). *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Ciudad Real: Ñaque.

____ (2007). *El jardín quemado*. Murcia: Universidad de Murcia.

____ (2009). *La paz perpetua*. Oviedo: KRK Ediciones.

____ (2014a). *Juan Mayorga. Teatro 1989-2014*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

____ (2014b). *Animales nocturnos*. En línea: http://draftinn.com/wp-content/uploads/2014/10/Animales-nocturnos.-J.-Mayorga.-Draft.inn_.pdf [07/06/2022].

____ (2015). *Reikiavik*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

____ (2016). *Elipses*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

____ (2017). *Intensamente azules*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

____ (2018). *El mago*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

____ (2022). *El Golem*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

¹⁰ Julio Verne, *Viaje al centro de la Tierra*. Puede verse en línea: https://weblebooks.com/juvenil/Julio_Verne-Viaje_al_Centro_de_la_Tierra.pdf (p. 175) [20/06/2022].

**PSIQUIATRÍA Y CIENCIA FICCIÓN:
EL GOLEM, DE JUAN MAYORGA,
EN EL CONTEXTO DEL TEATRO
HISPÁNICO**

**PSYCHIATRY AND SCIENCE FICTION:
EL GOLEM, BY JUAN MAYORGA, ON THE
CONTEXT OF HISPANIC THEATRE**

Sergio SANTIAGO ROMERO
Universidad de Alcalá / ITEM
sergio.santiago@uah.es

Resumen: En este trabajo trataremos de abordar los elementos fic-tocientíficos presentes en la obra teatral *El Golem*, del dramaturgo Juan Mayorga. Para ello, nuestra reflexión pivotará en torno a tres ejes discursivos. En primer lugar, nos ocuparemos de la importancia de la ciencia, concretamente de la ciencia médica y de la psiquiatría, en *El Golem*, y del papel que ocupa esta pieza en el marco de la tradición del teatro psiquiátrico español. En segundo lugar, nos centraremos en el análisis de aquellos elementos de la pieza, y muy especialmente de la reciente puesta en escena con dirección de Alfredo Sanzol, que nos permiten hablar de esta obra como de un ejemplo de dramaturgia fictocientífica. Finalmente, tematizaremos la confrontación entre ciencia y magia como uno de los elementos fundamentales de la teoría del lenguaje que la obra presenta.

Palabras clave: *El Golem*. Juan Mayorga. Teatro. Ciencia ficción. Teatro psiquiátrico. Magia. Lenguaje.

Abstract: In this paper we will try to explore the fictional-scientific elements present in *El Golem*, a play by Juan Mayorga. Our reflection will be articulated through three discursive axes. Firstly, we will deal with the importance of science, specifically medical science and

psychiatry, in *El Golem*, considering the role that this work occupies within the framework of the Spanish psychiatric theater tradition. Secondly, we will focus on the analysis of those elements of the play -especially significant on the recent staging directed by Alfredo Sanzol-, which allow us to consider this play as an example of fiction-scientific dramaturgy. Finally, we will thematize the confrontation between science and magic as one of the fundamental elements of the theory of language that the work presents.

Keywords: *El Golem*. Juan Mayorga. Theatre. Science fiction. Psychiatric theatre. Magic. Language.

1. INTRODUCCIÓN

Juan Mayorga escribió *El Golem* en el año 2015 tras años dando vueltas a la leyenda de este guardián del gueto judío de Praga que habían llevado a la fama Gustav Meyrink en su novela homónima de 1915 y Gershom Scholem en *La cábala y su simbolismo* (1960)¹. Con todo, la pieza tardaría siete años en subir a los escenarios. El estreno tuvo lugar el 25 de febrero de 2022 en el Teatro María Guerrero del Centro Dramático Nacional y la dirección corrió a cargo de Alfredo Sanzol, siendo este su tercer gran montaje como director del CDN tras el *Macbeth* de Gerardo Vera y José Luis Collado (2020) y *El bar que se tragó a todos los españoles*, del propio Sanzol (2021). El tema forma parte, sin duda, del imaginario del autor, uno de los dramaturgos que más ha reflexionado sobre la cultura judía y el Holocausto en nuestra tradición, como ejemplifican magníficamente *Himmelweg* (2004) y *El cartógrafo* (2017), dos piezas en las que Mayorga ya se había aproximado a la historia de dos espacios concentracionarios vinculados con el judaísmo: el campo de Theresienstadt y el gueto de Varsovia, respectivamente. En *El Golem* se escoge una alegoría tomada de la tradición judía del este -una leyenda del gueto de Praga- que se traslada a un futuro distópico y, nuevamente, a un espacio de reclusión, en este caso un hospital con tintes de psiquiátrico. Así pues, la pieza se

¹ El asunto de la cábala es mayorguiano *per se noto*, en la medida que Scholem fue uno de los autores con los que Walter Benjamin mantuvo una relación intelectual más intensa y sostenida en el tiempo, hasta el punto de que el propio Benjamin publicó algunos textos sobre cabalística hebrea.

circunscribe dentro del horizonte simbólico del autor², si bien todo en la reescritura y estreno de la pieza estuvo fuertemente condicionado por el contexto en que tuvieron lugar, a saber, la pandemia de coronavirus de 2020 y la consecuente crisis sanitaria derivada de ella.

2. TEATRO Y CIENCIA MÉDICA: EL HOSPITAL PSIQUIÁTRICO COMO ESPACIO DE PELIGRO

Como decimos, el motor de la pieza es la medicina en su doble dimensión como ciencia y como institución cívica puesta al servicio de la sociedad. Diremos que esta doble dimensión de la medicina se aprecia, en primer lugar, en los experimentos del extraño hospital en el que está internado el marido de Felicia, y, en segundo lugar, en el contexto proto-revolucionario que enmarca esta investigación, pues el pueblo protesta y está dispuesto a levantarse contra la tiranía, en este caso, en defensa del derecho a la salud. Esta proyección de la ciencia sobre el cuerpo social dota a la pieza de una dimensión moral que no es ajena del todo al teatro de ciencia ficción, pues como señala Carrera Garrido a propósito de *El tragaluz* de Buero Vallejo, existe un «potencial ético de la ciencia ficción» que autores como Mayorga se encargan de explorar (2018: 228). Así pues, fue la situación de colapso sanitario la que animó al autor a reescribir este texto, como expresó él mismo en el programa de mano de la obra: “Había escrito *El Golem* hace unos años, pero algo ocurrió durante el confinamiento -en medio de la conmoción general, de la angustia de tantos, del temor de otros a que el orden en que habíamos vivido pudiese hundirse- que me impulsó a reescribirla y a enviársela a Alfredo Sanzol”. No en vano, la situación de crisis económica y las consecuencias que esta tiene sobre el sistema público de sanidad constituyen el motor de la pieza. En un futuro distópico, el gobierno ha recortado la lista de tratamientos que cubre el seguro de salud universal, lo que lleva a que muchos enfermos sean expulsados de los hospitales si no pagan ellos mismos sus tratamientos:

² Existe en el *Teatro para minutos*, además, una brevísima pieza de 2016 que no ha sido estrenada hasta la fecha y guarda una relación profunda con *El Golem*. Se trata de *El guardián*, una obra en la que se encuentran el cancerbero de una ciudad y una niña y en la que se plantea la duda razonable de qué guardan los guardianes. En términos propios de Giorgio Agamben (2019) a los que enseguida haremos alusión, podríamos decir que existe una intrínseca ambigüedad en la guardia del guardián que, al no dejar entrar, tampoco deja salir -su guardia es límite y frontera inquebrantable entre el adentro y el afuera-.

Se está repitiendo en hospitales de todo el país: gente a la que hay que sacar por la fuerza. Llevan meses oyendo que el estado preparaba una lista de tratamientos que no financiaría más. Ninguno pensaba que le iba a tocar a él. Está ocurriendo en todo el país (Mayorga, 2022: 24)³.

Esta situación justifica la irrupción en escena del expediente del pacto. Una trabajadora del hospital, Salinas, que se definirá más tarde como «traductora», propondrá un trato a la esposa de uno de los enfermos que va a ser desahuciado: si memoriza un texto escrito en una lengua que desconoce, su marido seguirá recibiendo tratamiento. Las palabras, al introducirse en el cuerpo de Felicia, la protagonista, la transforman y alientan en ella una nueva vida, al igual que le sucedió al Golem del rabino Loew, hasta convertirla en otro ser, guardián-caudillo del pueblo que se levanta en revolución ante el derrumbe del sistema sociopolítico. La forma del espectáculo es, por tanto, la fagocitación de un texto que, a la vez, termina fagocitando a quien lo consume. La resituación del contexto hospitalario en el ámbito de la palabra y el cambio de personalidad hace que el espacio mude en el imaginario del espectador hacia la idea de un frenopático posapocalíptico, ambientación que Sanzol se encargó oportunamente de subrayar con una escenografía, iluminación y espacio sonoro que remitían una y otra vez al cine de terror ambientado en psiquiátricos, como *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *Twelve Monkeys*, *Shutter Island*, etc. No es, en todo caso, la primera vez que Mayorga se acerca la escritura de un drama fictocientífico de corte médico o psiquiátrico. Ya *El jardín quemado* (1998) se presentaba el espacio concentracionario del manicomio, pues aquella pieza giraba en torno a la desaparición de algunos de los internos de un viejo frenopático abandonado. *Angelus Novus* (1999), una extraña pieza que también es fácilmente incardinable en el género de la ficción científica, nos presenta precisamente un contexto de pandemia en el que un virus inoculado por el ángel es capaz de transmitirse por la palabra. Es esta última una pieza profundamente vinculada con *El Golem*, y no solo por la potencialidad parasitaria de la palabra -capacidad que, por cierto, también encontramos en *La intérprete*, pieza que aún permanece inédita y sin estrenar-, sino también por la irrupción de una figura mesiánica de honda raigambre benjaminiana -el ángel, el Golem- que trata de acaudillar

³ Cito por la primera edición del texto publicada en La UñA RoTa en 2022, pero teniendo a la vista el último manuscrito del autor, donde se incorporan algunas modificaciones.

al pueblo y promover la revolución. Es cierto que en *Angelus Novus* el expediente de la reclusión médica está más diluido que en *El Golem*, pero no olvidemos que en esta pieza se nos presenta un mundo distópico de organización social piramidal cuya cima está ocupada por un médico y en la que, como en *El Golem*, una enfermedad rompe el esquema coercitivo.

Cuando hablamos de ciencia médica o psiquiatría en *El Golem* sabemos, por un lado, que nos estamos situando un paso más allá de la pura consideración de la locura como *otra social*, sino que nos movemos en una demarcación en la que esa otredad es institucionalizada científicamente y, por ende, territorializada en un espacio muy concreto: el hospital o psiquiátrico. Aunque la presencia del loco en el ámbito teatral hunde sus raíces en los orígenes del drama moderno a través de los tipos del pastor bobo, el bufón o *clown* -en origen también pastor o agricultor, es decir, *colonus*- y el personaje del gracioso o el donaire en el teatro barroco, en la modernidad nos movemos en un cambio de paradigma en el que el alunado pasa a ser considerado *enfermo* (curable o no) y, al tiempo, recluso médico, es decir, paciente de un *hospital*. Como señala Michel Foucault (2015) en su imprescindible *Historia de la locura*, hacia finales del Renacimiento se produjo un importante cambio en el imaginario con respecto a la figura del loco. Con el texto de Gazoni, *L'Ospedale de' passi incurabili* (1586), como arquetipo, Foucault ejemplifica el paso de la *stultifera navis* al frenopático o lugar de encierro, el hospital de locos, como isotopía fundamental de la locura en la cultura occidental (Foucault, 2015: 54). Y así lo refleja nuestro Siglo de Oro en piezas tan memorables como *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega (1620), pieza en la que un forajido trata de ocultarse de la justicia en un hospital de locos, haciéndose pasar por uno de ellos (Tropé, 2008)⁴. También merece mención especial el auto sacramental *El hospital de los locos* de José de Valdivielso (1622), donde se identifica el manicomio con el infierno del que Jesucristo logra sacar al Alma. Un pormenorizado trabajo de Sáez Raposo (2007) analiza con detenimiento las diferentes tipologías que adquiere la locura en nuestro teatro áureo.

El psiquiátrico es un espacio de reclusión para la palabra y, de este modo, la locura se presenta como una enfermedad que se manifiesta en las palabras y la psiquiatría una ciencia que *cura a través de las palabras*, lo cual está en la raíz misma de la psicoterapia tal como fue auspiciada por Freud. Si al alienado o alunado del teatro clásico se le permitía la transgresión verbal

⁴ Ecos lejanos de este fingimiento de la locura pueden rastrearse mucho antes en la *Tragicomedia de don Duados* de Gil Vicente (1525).

y la crítica porque le disculpa la sinrazón y provocaba a risa, en el enfermo mental de un psiquiátrico la lengua adquiere el estatuto de síntoma, de profecía y aun de imaginación suprema. Como señala Salinas en *El Golem*:

Nuestros pacientes son capaces de juntar palabras que casi nadie se atrevería a imaginar próximas. En el colegio nos enseñan a escribir y, acostumbrados desde entonces a asociar escritura y razón, nos extraña que la sinrazón pueda hacerse escritura (Mayorga, 2022: 79).

Tomando como horizonte las ideas expuestas por Giorgio Agamben en *Homo sacer I* (2019: 45 y ss.), el enfermo mental y su espacio, el hospital, en cuanto otro radical del tejido social -*alienus*, enajenado, etc. -se constituye en un territorio de excepción política, ámbito de frontera entre el dentro del cuerpo social- solo se puede ser *otro* con respecto a un *uno*, igual que solo se puede estar loco en relación con un estándar de cordura y el afuera del mismo: el loco está *fuera de sí* y por eso debe ser *extraído* de la sociedad e *internado* en un hospital de locos. Tal es la dinámica de exclusión inclusiva -expulsar internando, integrar separando- que permite asociar al loco con el *homo sacer* y entender el ámbito del loco -el manicomio o psiquiátrico- como espacio conceptualmente equivalente a los de *campo de concentración*, en Agamben, y de *panóptico*, en Foucault. Así lo caracteriza el propia Mayorga en el breve texto en prosa titulado “Teatro y cárcel”, incluido en *Elipses*:

La pregunta sobre la posibilidad de un espacio de libertad dentro de uno de vigilancia y castigo puede ser completada por otra sobre la extensión de los mecanismos de vigilancia y castigo extramuros de la cárcel. ¿No es cierto que, al tiempo que parecen haberse ablandado las llamadas «instituciones totales» -cárceles, internados, manicomios...-, asistimos al despliegue de nuevas formas de control y confinamiento? (Mayorga, 2016d: 187-188).

La literatura y el teatro contemporáneos darán cuenta de esta mutación en la consideración del loco, como ejemplifica por excelencia el *Marat/Sade* de Peter Weiss (1963). En el caso de la tradición española, la literatura psiquiátrica desde mediados del siglo XIX es indisoluble de una institución de salud mental que llegaría a convertirse en paradigmática; me refiero al hospital de Santa Isabel, más conocido como *manico-*

mio de Leganés. En este hospital comienza, por ejemplo, *La desheredada* (1881) de Galdós, que escribe esta novela solo treinta años después de la fundación de dicha casa. Y en este mismo lugar concluye *Fortunata y Jacinta* (1887), pues la última escena de la magna obra galdosiana nos presenta a Max llegando ante las puertas de hierro del manicomio de Leganés, que evocan, en cierto sentido, las puertas del *Inferno* dantesco -de nuevo el manicomio como infierno, al igual que en el auto de Valdivielso-. En 1872 se había estrenado el juguete cómico en un acto *Los locos de Leganés*, una pieza de enorme interés en cuya edición y estudio me encuentro actualmente sumergido. Como ha demostrado con enorme solvencia Blanco Dávila (2001) a propósito de la pieza *Sinrazón* de Ignacio Sánchez Mejías (1928), la cuestión del loco y su vivencia reapareció más tarde y con inusitada fuerza en el teatro español de vanguardia. En lo relativo a épocas más recientes, es de obligada consulta el trabajo de María Teresa García-Abad (2018) sobre la cuestión de la locura y los límites de la razón en las artes visuales y escénicas de la Transición a propósito de la obra *Tú estás loco, Briones*, de Fermín Cabal. Basten estos pocos ejemplos para tematizar que el espacio del psiquiátrico, al igual que el personaje del loco, no es una novedad en la tradición hispánica como lugar de conflicto y peligro. Como apunta el personaje de Salinas: “Los hospitales son siempre fuente de leyendas. Todos son sospechosos en un hospital, hasta los payasos que vienen a hacer reír a los niños. Es emocionante, la risa de esos niños” (Mayorga, 2022: 21).

Con todo, debemos tener en cuenta que no existe una explicitación, en la obra de Mayorga, sobre la naturaleza psiquiátrica del hospital que sirve de marco a la pieza. Pero todo apunta a que la enfermedad que padece Ismael, el marido de Felicia, no es física, sino mental, como prueba el hecho de que guarden como material diagnóstico los textos escritos por los pacientes en la sala llamada Paraíso. Salinas señala que se trata de «un hospital diferente» en el que, como sucede en los manicomios, los pacientes no siempre son conscientes de estar enfermos o de cuál es su dolencia: “No todos los pacientes lo saben, algunos creen que su problema está en el corazón o en los pulmones. Por no hablar de aquellos que creen estar de visita y que los enfermos son los demás” (Mayorga, 2022: 19). En todo caso, cabe preguntarse qué clase de psiquiátrico es este, donde no hay psiquiatras sino traductores, y donde no hay terapias sino memorizaciones e interpretaciones de textos. Sin duda se trata de un hospital de ciencia ficción.

3. TEATRO Y CIENCIA FICCIÓN: TRANSHUMANISMO, MESIANISMO, *UPLOADING*

Para mi categorización de los elementos fictocientíficos de *El Golem* me valdré, por un lado, de los espléndidos panoramas históricos trazados respectivamente por Martín Rodríguez (hasta 1960), Carrera Garrido (1960-1990) y López Pellisa (1990-2015) en la monografía *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, coordinada por la propia Teresa López-Pellisa (2018). Por otro lado, me serán de sumo interés las ideas que en una clave más teórica y transdisciplinar ofrece la misma autora en el reciente ensayo *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción* (2015).

En primer lugar, parece claro que podemos enmarcar *El Golem* en el rasgo de *anticipación* que preside muchas obras fictocientíficas, bien consideremos estas anticipaciones como «ficciones dramáticas utópicas» (Martín Rodríguez, 2018: 201-212) o simplemente como «distopías» de diversa índole (López-Pellisa, 2018: 261-277). *El Golem* participa del clima distópico con el que Carrera Garrido define el teatro de José Ricardo Morales: «insistencia en la alienación» y «en el dibujo de sociedades asfixiadas, aplastadas por el desarrollo y donde todo lo humano se ha visto aparcado en beneficio de la ciencia». Así, *El Golem* guarda ciertas semejanzas con obras que plantean sociedades futuribles científicas, como el *Orestes I* de Ximénez de Sandoval (1930) u *Otoño del 3006*, de Agustín de Foxá. Encajaría fácilmente en varias de las categorías propuestas por López-Pellisa, pues es al tiempo una distopía biogenética o poshumana -por la capacidad de trasplantar lo humano de cuerpo y que ello suponga un acrecentamiento o evolución de la especie-, una distopía político-capitalista que nos habla del colapso económico neoliberal, de la necesidad de una revolución y de los modos de ejecutarla, y una distopía metafísica, porque entre tanto encierra también una compleja filosofía del lenguaje.

En segundo lugar, la obra no es ajena del todo al concepto de *novum*, es decir, a la irrupción de máquinas científicas o inventos capaces de dar un salto adelante en el progreso de la humanidad. En este caso, paradójicamente, el *invento* no es otra cosa que la palabra escrita y su capacidad de cambiar el mundo. El experimento consiste no en una máquina del tiempo, sino en un ejercicio que la humanidad ha realizado siempre -memorizar un texto- pero que aquí se pone en realce como novedad.

En tercer lugar, *El Golem* participa del subgénero de SF que se centra en la producción de un nuevo hombre o de dar vida a un autómatas u hombre inanimado. Sin duda es este uno de los elementos de más

antigüedad en el ámbito de la literatura fictocientífica -de *Frankestein* a *Pinocchio* pasando por el *Sandmann* de E. T. A. Hoffmann-, que está íntimamente ligado con el principal hipotexto de la obra -el Golem de Praga era, en puridad, una suerte de Frankenstein- y que tiene antecedentes tan importantes en la tradición hispánica como *La mujer artificial o la receta del doctor Miró* de Arniches y Abati (1918), *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau (1921) y *Complemento: un hombre* de Teresa Inglés y Luis Vigil (1968). La pieza mayorguiana participa de la idea de que de la materia dada-creada puede alentarse la vida en otro ser, en este caso un ser-común que representa la conciencia del pueblo. *El Golem* atraviesa la idea de cómo el cuerpo puede verse transformado e incluso diluido por el fenómeno de la tecnificación. Si entendemos el transhumanismo como el “movimiento cultural, intelectual y científico que considera al *homo sapiens* como el primer eslabón de una nueva cadena evolutiva” (López-Pellisa, 2018: 262), el encaje de *El Golem* en este marbete está perfectamente demostrado:

La colonización del cuerpo por parte de las nuevas tecnologías modifica nuestra concepción de lo que significa ser humano. La biopolítica, y hoy especialmente la biotecnología, se centra en nuestros cuerpos como un campo de batalla sobre el que plantar una bandera: para moldearlo, someterlo e incluso hacerlo desaparecer (López-Pellisa, 2015: 125).

En el caso de *El Golem* la idea del nuevo hombre está mediatizada, en el ámbito filosófico, por la idea mesiánica de Benjamin, y, en el terreno de la ciencia ficción, por el concepto de *uploading*, que la propia Felicia esgrime porque así se lo transmitió el misterioso personaje de El Matemático, el paciente más antiguo del hospital:

FELICIA. Están sacando una copia de otro, eso es lo que están haciendo contigo, Felicia, una copia de seguridad. Ya no se conforman con alargar la vida, buscan aquello que ofrecían las viejas religiones y que ningún ser humano merece. El mundo está en llamas y ellos se burlan de la muerte”, dijo. “Tengo que ir al Paraíso, que está en el sótano. No recuerdo si fue uno de ellos o uno de nosotros el primero que lo llamó así. Hay que armarse de humor o de poesía para entrar dos veces en ese sitio”. Y me invitó a salir del ascensor (Mayorga, 2022: 52-53).

Definido como la «capacidad de escanear nuestros cerebros y transferir nuestras mentes a soportes digitales» (López-Pellisa, 2015: 159), el *uploading*, que ha dado lugar a tantos productos culturales fictocientíficos, el último de ellos una popular serie de Netflix denominada *Upload*, es manejado por Mayorga una vez más en términos clásicos. Primero, porque la capacidad de que las palabras activen la vida al margen de un cuerpo orgánico está en la raíz misma de la leyenda del Golem; segundo, porque la pervivencia de lo humano en las palabras es un proceso de *uploading* vigente desde el código de Hammurabi y los papiros egipcios. La palabra escrita es un modo de permanencia y transhumanismo *avant la lettre* y entraña la superación misma de la ciencia ficción, género que la propia obra trata, en cierto sentido, de subvertir.

Digo esto último porque la irrupción de todos estos elementos de ficción científica más allá del expediente obvio -la posibilidad de que un ser humano se vuelva un *otro* discernible al memorizar unas palabras- son rotundamente problematizados dentro de la obra, como señala una vez más el personaje de Salinas, que muchas veces parece dar voz al dramaturgo: “La ciencia ficción me aburre. Al día siguiente, ese futuro ya se ha quedado viejo, nada envejece tan deprisa como el futuro” (Mayorga, 2022: 22). Efectivamente, *El Golem* marca una y otra vez que lo mágico no está en la alaraca externa -la pirotecnia de la ciencia ficción-, sino en la capacidad real que tiene el lenguaje para transformar al ser humano y para generar, precisamente, esos espacios de inclusión y exclusión que constituyen los límites del sistema y las condiciones mismas de su transgresión. La conexión entre locura y lenguaje es tan íntima que el rol que debería haber jugado aquí un médico psiquiatra es desempeñado por una traductora. Mayorga se ocupa, por ello, de trazar hábilmente las similitudes entre traducción, como forma de escucha, y psicoterapia: “Escuchar es difícil, y traducir es escuchar. Nadie te conoce como tu traductor, si escucha bien. Estás expuesto ante él, puede observarte como nadie puede observarte. Ve la palabra y su sombra. Es tu sombra” (Mayorga, 2022: 55). El traductor, como el psicólogo, es capaz de interpretar más allá de los propios límites del significado: “Hay algo que las máquinas nunca podrán escuchar: aquello que no está en la palabra, sino entre la palabra y quien la dice” (Mayorga, 2022: 54)⁵. La asociación locura-lenguaje tiene una raigambre psicoanalítica clara -desde Freud a De-

⁵ También existe, con todo, una sombra diabólica en el proceso de traducir, es decir, de la escucha omniabarcadora y múltiple: “Si le dijera cuántos idiomas conozco, pensaría que soy el diablo. Solo soy una traductora” (Mayorga, 2022: 54).

leuze pasando por Lacan-, pero Mayorga no la toma en un sentido freudiano -el lenguaje como manifestación disruptiva del inconsciente a través de los *lapsus linguae*, principalmente-sino en una potencialidad semiótica distinta y mucho más barroca: el lenguaje como forma de poder y la lengua del loco -el afuera que sobreviene al adentro del sistema- como arma transformadora y revolucionaria⁶. Por ello Salinas y su misteriosa jefa, Lois, guardan con gran celo los “manuscritos de los pacientes, que aquí se expresan con la libertad que les niega el mundo” (Mayorga, 2022: 79). En palabras de Santiago Alba Rico en el posfacio de la primera edición del texto: “Que nadie diga, en todo caso, que la palabra es irrelevante para la acción, porque la palabra es la acción de los humanos [...]: matamos para poder adueñarnos del lenguaje” (2022: 98-99).

Con todo, la dimensión más evidentemente fictocientífica de la pieza es la que quiso otorgarle el director del montaje que pudo verse en 2022. Sanzol decidió recoger todo el imaginario del cine de ciencia ficción para ponerlo al servicio de la pieza, una decisión que no resultó en mi opinión del todo acertada, pues inclinaba la obra demasiado en esa interpretación, que ensombrecía otras -por ejemplo, su realidad como drama científico médico o sanitario, como obra sobre salud mental y sobre políticas públicas de sanidad-. La paleta de colores de vestuario e iluminación -cerca al mundo de Matrix y de cientos de películas posapocalípticas-, el paisaje sonoro hostil y agresivo, la escenografía casi carcelaria, etc., saturaban semióticamente el visionado de la pieza y lo escoraban radicalmente a la ciencia ficción, lo cual terminaba por desalentar a muchos espectadores, agotados por la sobreexposición de un modo discursivo subrayado por una gramática escénica que no problematizaba el texto.

4. LA CIENCIA FRENTE A LA MAGIA: CÁBALA Y LENGUAJE

Aunque no puede considerarse a Mayorga un autor de tesis, si hay una idea que *El Golem* pone sobre la mesa una y otra vez es esta: que la magia del lenguaje supera tanto al poder efectivo de la ciencia como al poder imaginado de la ciencia ficción. La magia de las palabras -eviden-

⁶ En un breve texto ensayístico, llamado “Teatro y psicoanálisis”, Mayorga cifra la importancia que para él tiene esta corriente en la configuración de su dramaturgia: “El psicoanálisis, como poco, ha extendido la vieja intuición de que cada personaje es a su vez escenario poblado de personajes entre los que se desatan diálogos, tesis y conflictos” (2016c: 183).

temente esto nos retrotrae a la ciencia hebraica de la cábala de la que se valió el rabino de Praga para construir el Golem, pero también a muchos estudios sobre Benjamin al respecto- es el continuo *novum* capaz de transformar al hombre y llevarlo más lejos de su esencia. Todos los mundos ficcionales están encerrados, pues, en la palabra, salvífica y redentora, siempre mesiánica, puro adviento. Resultan, pues, muy irónicas las palabras que pronuncia Felicia al enterarse de para mantener a Ismael en el hospital *solo* tiene que aprenderse unas palabras: “¿Y todo esto por unas palabras? Seguro que no se trata solo de palabras. Tiene que haber algo más» (26). Felicia no sabe aún cuánta razón tiene Salinas cuando esta le replica que «tratándose de palabras, puede ser muy peligroso» (Mayorga, 2022: 23).

El peligro de las palabras es que encierran la vida y la retratan. Que, en ese sentido, “somos cuerpos ocupados por palabras” (Mayorga, 2022: 53) y esas palabras nos condicionan, marcan y redimen. Aquí entra en juego la dimensión cívica y asamblearia del propio rito teatral, pues, como señala el dramaturgo en el ensayo “El teatro piensa; el teatro da que pensar”, contenido en *Elipses*, el teatro “es capaz de dar a pensar aquello para lo que todavía no hay palabra, aquello que los filósofos no saben aún nombrar” (Mayorga, 2016b: 181]. Las palabras nos explican más allá de la conciencia y de la literalidad, de la *intencionalidad* con que las palabras son pronunciadas. Mayorga, a través de Felicia, marca en esa superación de la pragmática el acceso a la *verdad*:

Yo le diré lo que las palabras significan, y usted las copiará hasta que pueda hacerlo con los ojos cerrados. Trate las palabras como dibujos, imitando trazadas y tachaduras; si encuentra dibujos, trátelos como palabras. Trate las palabras como dibujos, imitando trazas y tachaduras; si encuentra dibujos, trátelos como palabras. En el modo en que escribimos las palabras, igual que en la forma en que las pronunciamos, está encerrada nuestra vida como en una torre sin puertas ni ventanas. Lo importante no es lo que la palabra quiere decir, lo que el dibujo quiere representar. Lo importante es lo que está más allá de la intención. La verdad nace donde la intención muere. La verdad es la muerte de la intención (Mayorga, 2022: 28).

Como ha demostrado acertadamente Elena Cano en su reciente tesis doctoral sobre la filosofía del teatro de Mayorga, esta última intervención es una larga paráfrasis del *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de Ben-

jamin, y en concreto la última frase —“la verdad es la muerte de la intención”— es una cita literal de este libro (2022: 234).

Para explicar la naturaleza del proceso de transformación que sufre Felicia al contacto con el lenguaje, la obra presenta dos posibles caminos: la vía de la ciencia -representada por Lois y el Matemático- y la vía de la magia y el lenguaje-encarnada en Salinas, la traductora-. Se trata de dos caminos tradicionalmente contrapuestos pero que intersecan claramente en un espacio ambiguo que bien podríamos llamar filosofía del lenguaje. Ante la interpretación que da el Matemático en clave de *uploading* y que Felicia, inicialmente, acepta, Salinas sentencia: “Me fascina el lenguaje de la ciencia, pero para mí es lengua extranjera” (Mayorga, 2022: 53). Entonces se produce ante los ojos del espectador uno de los momentos de mayor intensidad lírica de la pieza, y también uno de los más profundos en el nivel del pensamiento, pues es donde se concreta la idea lacaniana de que somos hablados por el lenguaje, y no al revés, y que ese ejercicio tiene un territorio en común con lo mágico, lo sagrado y lo religioso, en una palabra, esa filtración de lo numinoso a la que Otto diera el preclaro epíteto de *lo santo*:

FELICIA. Si no es cosa de ciencia, tiene que ser cosa de magia. No creo en la magia.

SALINAS. Estos golpes de aire con los que nos estamos entendiendo, ¿no son algo mágico? Esas manchas a las que llamamos escritura, ¿no son algo mágico? Que con sus palabras un ser humano haga algo a otro, lo eduque, lo enamore, lo ahuyente-no es algo mágico? Tenemos dentro palabras de otros, ¿no es eso mágico? Somos cuerpos ocupados por palabras. Que las palabras puedan desencadenar una guerra o pararla, que haya guerras por las palabras, ¿no le parece mágico? Las palabras pueden mucho. ¿Continuamos? (Mayorga, 2022: 53-54).

La potencia del lenguaje entra en un conflicto de raigambre spinozista con la potencia del cuerpo, y ello es lo que explica que Felicia no esté viviendo un mero proceso de memorización de las palabras, sino una puesta en acto, una *mise en corps* en toda regla. En un determinado momento, la paciente pregunta: “Si necesita un cuerpo para que diga unas palabras, ¿por qué no una actriz? ¿O es eso lo que soy, una actriz?” (Mayorga, 2022: 56). Lo cierto es que, diferencias aparte, el proceso de Felicia es el devenir mismo de la palabra como teatro, de la encarnación de la palabra en la corporalidad: “Por lejos que esté, estas palabras siguen alrededor de mí, son una torre que me encierra” (Mayorga, 2022: 57).

Así pues, la disquisición entre ciencia y magia queda resuelta a través de la metáfora del Golem, que no representa una suerte de superhéroe fascistoide a quien se acude para la salvación del pueblo -una idea por lo demás totalitaria, vinculada con el caudillaje y que entiende la resolución del conflicto cívico en términos casi farmacológicos-, sino la palabra misma, el hecho mismo del lenguaje que, en ciertos -contextos, es capaz de levantarse del libro y hacerse humano, como pedía Lorca:

Lois, que vive en la ilusión de la ciencia, ve en el Golem materia muda que obedece. Yo creo que el Golem no es mudo, porque habla por todos. Es la palabra misma, aunque él no la posea. Nunca muere, pero solo vive cuando el pueblo está en peligro (Mayorga, 2022: 80).

El Golem, palabra-cuerpo, es una metáfora perfecta del mesías benjaminiano y del propio teatro, ese guardián de la ciudad siempre presto a recordarnos, en la más oscura de las coyunturas, la audaz inclinación del hombre al bien, a lo común, a la justicia.

Esta conciencia profunda de que *somos hablados por el lenguaje* -Lacan *dixit*- no es una condición de la que pueda desprenderse el propio texto de *El Golem* en cuanto texto de su autor, Juan Mayorga. En un texto de 2012 recogido en el volumen de ensayos *Elipses*, titulado “¿Quién escribe estas palabras?”, el autor hacía suya esta preocupación por las dinámicas de dominación que, de forma inconsciente, parasitan nuestro discurso:

Conozco por experiencia que un escritor puede estar, sin saberlo, escribiendo al dictado. Por esa razón, yo cada día intento preguntarme varias veces, como escritor y como ciudadano, quién es el escritor de mis palabras ¿Quién escribe realmente mis palabras? ¿Quién elige los temas sobre los que escribo, las palabras que uso, el orden en que las dejo caer sobre el papel? (Mayorga, 2016a: 83).

Un modo de hacer palmaria esta circunstancia -que también la voz del texto es parasitada por las palabras de otros, incluso dirigida por la propia lengua- es realzar la metateatralidad del texto con una profusa serie de autorreferencias hipertextuales. Así, en un momento determinado Salinas nos dice que “el lenguaje de una persona -cómo usa las palabras y cómo es usado por ellas- es un mapa de su vida” (Mayorga, 2022: 52). La alusión que encierran estas palabras a otras dos piezas de Mayorga, *581 mapas* y *El*

cartógrafo, es innegable, pues en ambas piezas la tesis es idéntica: que el espacio de la vida -su *mapa*- es representación quintaesenciada de la vida misma. Además, uno de los cuentos recogidos en el libro que Salinas entrega a Felicia es *La biblioteca del diablo*, título de una de las obras de *Teatro para minutos* de Mayorga. La propia obsesión por contar cuentos -“Siempre hay que empezar por un cuento”, se repite en dos ocasiones en la obra- remite a otra de las piezas breves del autor, *Anillos*. En la escena décima Felicia describe su camino hasta el hospital en los siguientes términos: “Camino sin destino, vaciándome, eligiendo siempre la calle más estrecha” (Mayorga, 2022: 71). Un avezado conocedor de la obra mayorguiana podrá ver con facilidad que son exactamente las mismas palabras que pronuncia Raúl en la escena 22 de *El cartógrafo* para describir el deambular de su esposa Blanca por las calles de Varsovia: “Pronto me fue fácil adivinar qué escogerías en cada cruce: siempre la calle más estrecha” (Mayorga, 2017: 87).

El grado de usurpación del lenguaje de la obra por el de las otras obras de Mayorga queda resumido en el momento en que Felicia, por fin, consigue acceder a la sala del hospital que llaman Paraíso, “que en otros lugares es un jardín”, pero que “aquí es una biblioteca” presidida por una gran mesa con forma de elipse. (78). En palabras de Elena Cano:

Siguiendo el pensamiento benjaminiano de Mayorga no es casual que esa sala-biblioteca a la que llevan los documentos extraídos de los enfermos se llame paraíso pues para Benjamin el nacimiento de la palabra humana es el nacimiento del “paraíso” y de la lengua paradisiaca. ¿Puede la dirección del hospital estar buscando la recuperación de la lengua plena anterior a la caída babélica? (Cano, 2022: 233).

Como sabemos, también toma de Benjamin Mayorga la forma de elipse como teoría dramatológica, por lo que no resulta ni mucho menos casual que esta sea la forma de la mesa escogida. Resuenan también en este escenario los versos del “Poema de los dones” de Borges, un autor que se encuentra al fondo de toda la obra, además, por su famoso poema “El Golem”:

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca (Borges, 1974: 809).

Todo parece indicar, además, que el personaje de el Matemático es un trasunto del autor. De él se dice que “es nuestro paciente más antiguo” (Mayorga, 2022: 21) y que “escribe muy deprisa, en cuadernos muy pequeños (Mayorga, 2022: 61), al igual que los minúsculos cuadernillos blanquiverdes donde Mayorga toma notas para sus obras⁷. También sabemos de él que deambula por el hospital buscando el Paraíso, y que se oculta siempre en los ascensores, símbolo de devenir, ascenso y descenso, cambio y pugna, falta de arraigo:

FELICIA. Con aquel hombre que está tirado en la hierba, el flaco, con ese me encuentro a menudo, siempre desorientado, siempre buscando los ascensores. Creo que me toma por otro paciente. “¿Podrías indicarme dónde están los ascensores?”. Lo llevo hasta allí y me abraza, entra en el ascensor como si fuera a irse para siempre (Mayorga, 2022: 21).

Salinas, en un nuevo arranque de ironía teatral, cuestiona la fiabilidad de las informaciones que el Matemático le ha ofrecido a Felicia, lo cual pone en cuestión el propio gesto del autor como narrador cero de la pieza: “Yo no me tomaría muy en serio las teorías de alguien que solo se siente seguro en los ascensores” (Mayorga, 2022: 53). Según señala Elena Cano (2022: 234) en una versión anterior el personaje de el Matemático era denominado el Arquitecto, lo cual tiene innegables connotaciones con el imaginario del cine de ciencia ficción de corte posapocalíptico -el Arquitecto es también el urdidor del mundo paralelo virtual de *Matrix*-, pero también provoca resonancias borgianas e incluso arrabalianas -*El arquitecto y el Emperador de Asiria*-.

5. CONCLUSIONES

En definitiva, nos encontramos ante un texto de una extraordinaria complejidad, como fue reiterado por la crítica teatral que fue publicada tras el estreno (Perales, 2022; Vidales, 2022), cuya completa elucidación no pueda ser aprehendida en su totalidad con un solo visionado del espectáculo. Es necesaria una reflexión posterior -el teatro *da que pensar*, señala Mayorga en una de sus prosas ensayísticas- y, además, una con-

⁷ En la puesta en escena de la primavera de 2022 Sanzol se ocupó de que aparecieran en escena exactamente los cuadernos que el autor suele emplear, lo cual subrayaba aún más el paralelismo entre ambos personajes, al menos a ojos del espectador que maneja estos datos.

textualización de la pieza dentro de la obra del autor, y de la tradición cultural y teatral en que se inscribe. Leída al trasluz de toda la literatura y el teatro sobre la ciencia psiquiátrica y el género de la ficción científica, es posible vislumbrar, o al menos eso hemos intentado en este trabajo, el agónico conflicto filosófico que el autor plantea entre la ciencia y la magia. Al poner en relación la reflexión sobre el lenguaje y el compromiso político en el contexto del estado de excepción, ya sea en el manicomio, ya en el sistema liberal defenestrado, ese *campo de concentración sui generis* en el que, siguiendo la problemática conclusión de Agamben, se han convertido las democracias liberales. El *Elogio de la locura* se plantea en *El Golem* en términos muy distintos a los de Erasmo, en la medida que es aquí elogio de la conflictividad cívica como motor del cambio social. Dando la palabra al lenguaje mismo hecho carne, esto es, al teatro, vuelven a decirse las palabras sagradas, las palabras de “ira y esperanza” con que comienza toda revolución: “Convertiremos nuestras prisiones en refugios, en ellas proseguiremos el camino que conduce a la conciencia. Nuestra sabiduría es la de la celda: nuestro conocimiento, ese que nace del peligro” (Mayorga, 2022: 85).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, GIORGIO (2019). *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Antonio Gimeno Cuspinera (tr.). Valencia: Pre-Textos.
- BORGES, JORGE LUIS (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BLANCO DÁVILA, CARLOS (2001). “Sinrazón y locura en el teatro español de vanguardia”. En *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX* (I Congreso Nacional Literatura y Sociedad), Fidel López Criado (coord.), 341-360. La Coruña: Universidad de La Coruña.
- CANO SÁNCHEZ, ELENA (2022). *Imagen dialéctica, zona gris y eclipse en la obra de Juan Mayorga. Hacia una filosofía del teatro* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- FOUCAULT, MICHEL (2015). *Historia de la locura en época clásica I*. Juan José Utrilla (tr.). México: Fondo Cultura Económica.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, MARÍA TERESA (2018). “Locura y límites de la razón en el teatro y el cine de la transición: *Tú estás loco*, Briones, de Fermín Cabal”. En *La teatralidad en la pantalla: reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*, José Antonio Pérez Bowie (coord.), 15-35. Madrid: Los Libros de la Catarata.

MAYORGA, JUAN (2016a). “¿Quién escribe estas palabras?”. En *Elipses. Ensayos (1990-2016)*, 83-84. Segovia: La uña RoTa.

____ (2016b). “El teatro piensa; el teatro da que pensar”. En *Elipses. Ensayos (1990-2016)*, 181-182. Segovia: La uña RoTa.

____ (2016c). “Teatro y psicoanálisis”. En *Elipses. Ensayos (1990-2016)*, 183. Madrid: La uña RoTa.

____ (2016d). “Teatro y cárcel”. En *Elipses. Ensayos (1990-2016)*, 187-188. Segovia: La uña RoTa.

____ (2017). *El cartógrafo. Con un ensayo de Alberto Sucasas*. Segovia: La uña RoTa.

____ (2020). *Teatro para minutos*, Mónica Molanes (ed.). Segovia: La uña RoTa.

____ (2022). *El Golem. Con un ensayo de Santiago Alba Rico*. Segovia: La uña RoTa.

ORDÓÑEZ, MARCOS (2018). “Cuatro sueños extraños”. *El País*, 18 de abril. En línea: https://elpais.com/cultura/2018/04/18/actualidad/1524076993_107161.html [28/04/2022].

PERALES, LIZ (2022). “El Golem de Mayorga sí que habla”. *El Español*, 26 de febrero. En línea: https://www.elespanol.com/elcultural/blogs/stanislavblog/20220226/golem-mayorga-habla/653054693_12.html [28/04/2022].

SÁEZ RAPOSO, FRANCISCO (2007). “Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro breve del Siglo de Oro”. En *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (coords.), 441-454. Almagro: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SZEJKO, NATALIA (2017). “Las representaciones de la locura en el teatro de Alfonso Vallejo frente a la tradición áurea”. En *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilat Zuzankiewicz (coords.), 365-373. Nueva York: IDEA.

TROPÉ, HÉLÈNE (2008). “Teatro y locura en *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega”. En *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera

(coords.), 477-483. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela.

VIDALES, RAQUEL (2022). “El Golem de Juan Mayorga: Teatro oscuro para tiempos oscuros”. *El País*, 5 de marzo. Disponible en línea: <https://elpais.com/babelia/2022-03-05/el-golem-teatro-oscuro-para-tiempos-oscuros.html> [28/04/2022].

***EL GOLEM, DE JUAN MAYORGA.
UNA INCURSIÓN POSTHUMANISTA
PARA LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA***

*EL GOLEM, OF JUAN MAYORGA. A FORAY INTO
POSTHUMANISM IN SPANISH CONTEMPORARY
DRAMA*

Ángel ESTEBAN MONJE

Crítico teatral
aemonje@hotmail.com

Resumen: El estreno de la última obra de Juan Mayorga, *El Golem*, en el Teatro María Guerrero ha supuesto el desarrollo del mito judío hasta las presentes teorías filosóficas que van del transhumanismo al posthumanismo. Esto supone un hecho casi inédito en nuestra dramaturgia española contemporánea dentro de una corriente próxima a la ciencia-ficción poco explorada. Por esta circunstancia, resulta conveniente analizar tanto el texto y sus influencias, como una puesta en escena dirigida por el director del Centro Dramático Nacional, Alfredo Sanzol.

Palabras clave: Juan Mayorga. *El Golem*. Transhumanismo. Posthumanismo. Teatro contemporáneo.

Abstract: The release of *El Golem*, the latest play from Juan Mayorga, in María Guerrero theater, introduce the development of that Jewish myth until current philosophical theories through transhumanism to posthumanism. It is an unprecedented event for Spanish contemporary drama, that has barely explored science-fiction topics. Because of that, it is convenient to analyze both the text and its influences as much as the staging carried out by Alfredo Sanzol, director of Centro Dramático Nacional at the present time.

Keywords: Juan Mayorga. *El Golem*. Transhumanism. Posthumanism. Contemporary drama.

1. INTRODUCCIÓN

El Golem, el texto que ha presentado recientemente Juan Mayorga en el Teatro María Guerrero de Madrid, bajo la dirección de Alfredo Sanzol, a la sazón responsable máximo del Centro Dramático Nacional desde 2020, ha supuesto un acercamiento inédito en la dramaturgia española contemporánea a unas concepciones filosóficas que se han venido desarrollando en las últimas décadas, las conocidas como transhumanismo o posthumanismo, términos que aún se están asentando en su diferenciación y en su similitud hasta el punto de que, en algunas definiciones, rozan la especulación propia de la ciencia-ficción. Este hecho, como veremos, ha supuesto un cierto *shock* y una cierta impotencia para parte del público y de la crítica en cuanto a que este tándem de creadores se ha apartado en algunos aspectos de sus habituales cauces.

En cualquier caso, resulta muy pertinente analizar esta obra como un acontecimiento que debe considerarse un hito; porque nos sitúa ante uno de esos protagonistas “no fiables” que requieren de nosotros una interpretación (o varias), donde el propio creador pierde la potestad de las razones últimas.

No es mi trabajo una propuesta que aborde un hecho tan significativo como las influencias lógicas de la novela homónima de Gustav Meyrink; o el reflejo que el mito judío tuvo en la bibliografía de Jorge Luis Borges, en su poemario *El otro, el mismo* (1964), en el que aparece, también, un poema titulado *El Golem*. Tampoco me quiero centrar en la cuestión del lenguaje, tan fundamental en este drama, aunque me referiré a ella. Es evidente que Juan Mayorga es alguien que ha centrado su empeño en muchos de sus textos en la lengua y en el juego de las palabras. Dice el propio autor en uno de los vídeos de presentación de su función: “*El Golem* es una obra que habla de lo que hacemos con las palabras y lo que las palabras hacen con nosotros”¹. Además, hace unos meses presentó su espectáculo *Silencio*², donde adaptaba su discurso de ingreso en la RAE

¹ Se puede ver dicho vídeo en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=eHmpipd8Klo> [12/05/2022].

² Puede consultarse mi crítica en la web *Kritilo*: <https://kritilo.com/2022/02/05/silencio/> [12/05/2022].

como académico a través de la interpretación de la actriz Blanca Portillo, donde paradójicamente las palabras y el lenguaje son los que dan sentido al lapso silencioso.

En este sentido, sin entrar en más profundidades, sí que me interesa aseverar, por un lado, cómo, de alguna manera se sondea -puesto que estamos en una mirada neorromántica- la tan traída hipótesis Sapir-Whorf³, que redundan en el relativismo lingüístico. Gran parte de esta idea subyace en la obra teatral que abordo, pues el *golem* es transformado por un lenguaje, una elocución y hasta una gramática concretos.

Por otra parte, sí que señalaré cómo el posthumanismo está tratando el lenguaje en cuanto a la conexión entre máquinas (inteligencias artificiales) para el desarrollo de la robótica y otros dispositivos; pero también para la conexión entre máquina y humano. Especulando sobre la propia consciencia humana, aspecto este que aún no ha sido demostrado por la ciencia actual, y que se sigue debatiendo entre materialistas y no materialistas.

Todos estos aspectos los dejo apuntados como temas que tengo en cuenta, aunque no pueda desarrollarlos como se debiera por falta de espacio suficiente. Quiero trazar las dos líneas que identifico en esta obra dramática. Una derivada del transhumanismo y otra del posthumanismo que, según mi opinión, confluyen de una manera muy pertinente en la protagonista. Esto no quita para sea una especulación, pues, como señalaba más arriba, el autor ha empleado una especie de narrador “falible” o “informal” según la terminología empleada por Wayne C. Booth (1974). Así, en parte, lo hizo Meyrink (2013, 125-126):

Mi enfermiza resistencia a depender de recuerdos de acontecimientos pasados, luego ese extraño sueño, que siempre retornaba al cabo de un tiempo, en el que estaba encerrado en una casa con una serie de habitaciones en fila, inaccesibles para mí, los terribles fallos de mi memoria en cosas que concernían a mi juventud, todo encontró de repente su terrible explicación...

Este hecho nos coloca ante una situación similar a la que podemos hallar cuando leemos *El proceso*, de Franz Kafka o cuando contemplamos alguna película de David Lynch, como, por ejemplo, *Mullholand Drive*. Son obras

³ Se puede consultar su definición en la *Enciclopedia Herder* en línea: https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Sapir-Whorf,_hip%C3%B3tesis_de [12/05/2022].

de arte que requieren del lector o del espectador un compromiso a priori que implica reconocer ciertas técnicas como son las del surrealismo o el expresionismo. Solo podemos acceder a la comprensión de estas propuestas si aceptamos que el sueño o la incomprensión de sus protagonistas van de suyo desde el inicio hasta el final. Y así ocurre con *El Golem*, de Mayorga.

2. EL POSTHUMANISMO O EL TRANSHUMANISMO. QUIZÁS AMBOS

Para este trabajo, mi interés se centra mucho más en los conceptos de posthumanismo y de transhumanismo en cuanto que el resto de perspectivas, tanto la lingüística como la histórica o literaria, donde encontramos la tradición judía en el entorno de la cábala, me parecen más evidentes. Es decir, desde mi punto de vista, la creación de Mayorga, más allá de sus intereses reales, conecta ineludiblemente con unas filosofías, con un pensamiento de corte científicista, neorromántico a la postre, enteramente positivista que nos rodea de forma acuciante.

“El transhumanismo es el intento de transformar sustancialmente a los seres humanos mediante la aplicación directa de la tecnología” (Diéguez, 2017: 40). Este sería un punto de partida; pero las modalidades han ido multiplicándose de manera precipitada. Para la cuestión que aquí compete me quedo con la perspectiva tecnocientífica, que se mueve en el campo de la inteligencia artificial, y que tiene como horizonte “verter nuestra mente, que es vista en todo momento como un mero *software*, en un nuevo *hardware*, esta vez duradero, es decir, en una máquina” (Diéguez, 2017: 40). Si traigo a colación este aspecto es porque pienso que Juan Mayorga, quien nos ha lanzado ese personaje tan escurridizo como es Felicia, no es que se apoye estrictamente en estas visiones; pero, inevitablemente, podemos hacer una sencilla relación de ideas con los avatares de nuestra contemporaneidad y con la enorme cantidad de noticias que nos proyectan hacia un futuro que trastoca absolutamente al ser humano tal y como lo hemos conocido hasta el momento.

A esto quiero sumar otra deriva que se concentra más en el término posthumanismo y que tiene igualmente sus propias corrientes:

La tesis principal de los posthumanistas es justo esa idea foucaultiana de que los filósofos tienen la obligación de convertirse en una especie de guerrilleros intelectuales, cuyo principal enemigo es la tendencia globalizadora y neoliberal a homogeneizar a toda la humanidad según

un patrón de “clase media occidental”, la cual, seducida por la falsa promesa de un bienestar creciente, no es más que una víctima fácil de los mecanismos de dominación y represión sobre todos aquellos que no se ajusten a la “norma” y que se nieguen a ser tanto cómplices como damnificados por la explotación capitalista (Zamora Bonilla, 2021: 194).

También merece la pena destacar “que la gran masa de la población tenga la oportunidad de recibir el ‘mensaje de salvación’ difundido por los posthumanistas” (Zamora Bonilla, 2021: 194). Este punto es el que me llevará a considerar la alocución de *El Golem*, por parte de su protagonista, en el desenlace como la síntesis de estas dos corrientes.

Sí sería necesario, además, apuntalar la veta feminista de esta última corriente. Cuando se habla de posthumanistas, se quiere señalar que sus máximas promotoras son Donna Haraway (*Manifiesto Cyborg*), Patricia MacCormack y, sobre todo, Rosi Braidotti. Quedémonos con esta última para especificar cómo en su libro *Lo posthumano* (2015: 64) afirma:

Defino al sujeto crítico posthumano a través de una ecofilosofía de las pertenencias múltiple, como sujeto relacional determinado en la y por la multiplicidad, que quiere decir un sujeto en condiciones de operar sobre las diferencias, pero también internamente diferenciado y, sin embargo, aún arraigado y responsable.

Para comprender mejor este embrollo, me permitiré dejar constancia de otro fragmento del mismo ensayo, donde queda patente su optimismo:

La mezcla cultural ya detectable en los escenarios postindustriales, la efervescente recomposición de los géneros y las sexualidades que se produce a pesar de la imagen de aparente calma ofrecida por la igualdad de oportunidades, lejos de ser síntomas de la crisis, son acontecimientos productivos, que representan los nuevos puntos de partida que ponen en juego aún no explotadas posibilidades de unión, de constituciones de comunidades y de potenciación del sujeto (Braidotti, 2015: 70).

Son aquí también dos mujeres quienes van a plantear su pensamiento a través de una dialéctica que se apoya firmemente en el aprendizaje de un lenguaje nuevo. Salinas y Felicia, como veremos, son creaciones de Ma-

yorga en pos de un futuro que podría encajar, si lo observamos desde esa perspectiva, con algo así como la “condición posthumana” de Braidotti, sea esta o no, una nueva etapa del humanismo:

En el fondo, el propio ‘humanismo’ contra el que se definen las posthumanistas no deja de ser una ficción; es un concepto con el que se pretende resumir una variadísima de enfoques intelectuales, concepciones del mundo, actitudes vitales, políticas y artísticas, como si fuera un bloque homogéneo... (Zamora Bonilla 2021: 206).

Por lo tanto, estas líneas de pensamiento son las que me llevan a concretar un análisis que prefiero transitar no solo desde el texto de Mayorga, sino también, aunque sucintamente, desde la puesta en escena de Alfredo Sanzol.

3. UN CONTEXTO TEATRAL POCO PROPICIO PARA *EL GOLEM*

A pesar del ambiente tecnófilo en el que vivimos, del auge de películas o series de ciencia-ficción que tratan acerca de las inteligencias artificiales, de los cibernéticos o de los robots; o que nos plantean un *metaverso* (según la denominación que va triunfando en el último año debido a los proyectos de Mark Zuckerberg) que puede interpretarse desde la visión distópica o ingenuamente utópica, la escena apenas ha recogido este magma. De la última década se encuentran pocos proyectos que hayan ido por estos derroteros. Puedo elaborar una tímida lista para que el lector se haga cargo de que los dramaturgos han indagado en otras direcciones.

Es cierto que podemos hallar alguna obra distópica como, por ejemplo: *Apocalypse Uploaded* (2016)⁴ o *En La Ley* (2016)⁵; o *Contra la democracia* (2011)⁶, de Esteve Soler, quien también nos ha dejado *Dis7opia* (2018)⁷; o *Error 404* (2018)⁸, con la idea original de Alberto

⁴ Puede consultarse mi crítica en la web Kritilo: <https://kritilo.com/2016/07/13/apocalypse-uploaded/> [12/05/2022].

⁵ Puede consultarse mi crítica en la web Kritilo [12/05/2022].

⁶ Pueden consultarse dos críticas en la web Kritilo: <https://kritilo.com/2016/10/22/contra-democratiei/>; <https://kritilo.com/2017/09/18/contra-la-democracia/> [12/05/2022].

⁷ Puede consultarse mi crítica en la web Kritilo: <https://kritilo.com/2018/06/26/dis7opia/> [12/05/2022].

⁸ Puede consultarse mi crítica en la web Kritilo: <https://kritilo.com/2018/07/16/>

Valera. Sin olvidar, la más reciente versión del clásico *1984* (2018), de Orwell. No obstante, si ansiamos robots, contamos con *Metálica* (2019), de Í. Guardamino.

A ellas podemos sumar la pieza del francés Fabrice Murgia, *La última noche del mundo* (2021)⁹, que trata sobre el fin del sueño en los humanos. No olvidemos, eso sí, que la compañía 1927 ya presentó su propio *Golem* en los Teatros del Canal de Madrid, con un espectáculo visualmente muy atractivo¹⁰.

Otra cuestión bastante distinta sería identificar la propuesta de Mayorga y de Sanzol con algunas miradas realmente sugerentes en cuanto al teatro de texto, sin desbordarse hacia el *postdrama*, con lenguajes genuinamente posmodernos en el sentido de la influencia de algunos afamados filósofos de esta corriente, como ha sido el caso de dramaturgos como Gon Ramos y su obra *Un cuerpo en algún lugar*¹¹, o Antonio Rojano y su *Furiosa Escandinavia*¹². Serían obras a tener en cuenta en cuanto que lanzan a escena personajes escurridizos que se intentan desplazar a duras penas entre su frágil memoria y un mundo fenomenológicamente inaprehensible.

4. PUESTA EN ESCENA

El día 25 de febrero de 2022 se estrenó *El Golem* (al que yo mismo asistí) en el Teatro María Guerrero de Madrid a las 20:00 horas. Empiezo afirmando que Alfredo Sanzol ya había apostado por desnudar la caja escénica de este teatro cuando ofreció su mirada al dirigir *Luces de bohemia*¹³ en 2018. O más bien diríamos que es una postura tomada por uno de los máximos exponentes de la escenografía actual, como es Alejandro Andújar, quien, además, se ocupa también del vestuario. Por lo tanto, partimos del negro que pinta las paredes de ese espacio.

error-404/ [12/05/2022].

⁹ Puede consultarse mi crítica en la web Kritilo: <https://kritilo.com/2021/10/24/la-ultima-noche-del-mundo/> [12/05/2022].

¹⁰ Puede consultarse mi crítica en la web Kritilo: <https://kritilo.com/2015/12/10/golem/> [12/05/2022].

¹¹ Puede consultarse mi crítica en la web Kritilo: <https://kritilo.com/2017/10/03/un-cuerpo-en-algun-lugar/> [12/05/2022].

¹² Puede consultarse mi crítica en la web Kritilo: <https://kritilo.com/2017/03/19/furiosa-escandinavia/> [12/05/2022].

¹³ Puede consultarse mi crítica en la web Kritilo: <https://kritilo.com/2018/10/14/luces-de-bohemia/> [12/05/2022].

Se nos presenta Vicky Luengo, una actriz que ha estado sobresaliendo en distintos papeles de teatro como en *Una vida americana* (2018)¹⁴; pero que se ha hecho más popular para el gran público a partir de su intervención en la serie *Antidisturbios*, de Rodrigo Sorogoyen. Ella hace de Felicia, y lo primero que escucha es: “Si yo fuera usted, me lo llevaría esta misma noche” (Mayorga, 2022: 11). Quien habla es Elena González, encarnada en Salinas, alguien que, puedo adelantar, merece la pena ir tomando como el doble, según mi interpretación, no un humano como en la novela de Meyrink, sino otro gólem. Esta tendría 33 años más que el nuevo gólem, uno enseña al otro, uno transmite la clave que desencrpta el secreto de la individuación. De hecho, en la realidad, ambas actrices prácticamente se llevan esa diferencia de edad. Entendamos que la tesis es tomarlas como transhumanas/posthumanas según he especificado en el punto más arriba.

La propuesta extraña con la que se topa la protagonista es que ella puede ayudar a su marido si accede a aprenderse unas palabras. Cualquiera que escuche eso se quedaría estupefacto; pero aquí, Felicia, a pesar de su vigorosidad, no hace grandes cuestionamientos. Lo importante es comprender que estamos en un relato-base que debe tomarse como una excusa, como una apoyatura espacio-temporal en la que ella concurre con otros seres. Insisto en que el punto de vista adoptado es el de la primera persona y, por lo tanto, el ente que aún está por hacer, que ya “vive” unas experiencias. Aceptemos que pueda existir un trasfondo real, es decir, una situación que nos parece distópica: “el gobierno publicó la relación de tratamientos que el gobierno dejará de cubrir a partir de mañana” (Mayorga, 2022: 12). Y, por otro lado, aceptemos que estamos en el presente, como a ello nos inducen las ropas que visten, el atrezo (vasos de plástico con cerveza) y otros elementos que nos hacen pensar así.

Entonces, ¿qué tipo de ser es Felicia? Apostemos por varias posibilidades. Una sería que fuera un humano-zombi, es decir, un ser biológicamente como nosotros, pero modificado genéticamente o, si se quiere, un humano digamos que “vaciado”, “hipnotizado” o intervenido cuasi-oníricamente para que acepte un nuevo lenguaje. Recordemos este fragmento de la novela de Meyrink: “Mi enfermiza resistencia a depender de recuerdos de acontecimientos pasados, luego ese extraño sueño... había estado loco y me habían aplicado la hipnosis” (Meyrink, 2013: 125-126). Por otra parte, y esto ya lo he planteado en referencia al posthumanismo,

¹⁴ Puede consultarse mi crítica en la web *Kritilo*: <https://kritilo.com/2018/02/03/una-vida-americana/> [12/05/2022].

sería directamente un ser virtual (incorpóreo), y lo que estamos observando como espectadores es una recreación de lo que nuestro gólem está perfilando entre las dudas, los efluvios oníricos y una extrañeza. Sea como fuere, aceptemos, si no queremos interpretar la obra enteramente como un sueño o absurdamente como una especulación autorrecursiva de alguna protointeligencia artificial, que existe un mundo fuera donde se están cercenando los derechos básicos de los ciudadanos de algún país a tener la sanidad que hasta ahora poseían. Esto es importante, puesto que el enfoque de las posthumanistas (de corte feminista) nos lleva hasta el discurso final que ahora comentaré.

Cuando, además, discurro por estas ideas es porque, aunque sea irónicamente, el propio dramaturgo ya establece desde el inicio tres parámetros claros; no obstante, lo son dentro de una ficción y hay que tomarlos como tal. Una apuesta por el materialismo y el racionalismo:

Salinas: ¿“Mente”? No sé qué significa esa palabra, nunca me oírás pronunciar esa palabra.

Felicia: Vi un documental en que salían dos tíos con las cabecitas unidas por cables y hacían pasar información de una a otra.

Salinas: La ciencia ficción me aburre. Al día siguiente, ese futuro ya se ha quedado viejo, nada envejece tanto como el futuro. No se trata de unir cabezas por cables ni por radicaciones ni por cualquier otro medio. Se trata exactamente de memorizar unas palabras (Mayorga, 2022: 22).

De la primera sentencia, podemos inducir un primer atisbo del racionalismo y del materialismo que, en distintos momentos de la obra podemos deducir; aunque el neorromanticismo del que es deudora se entreviere con el platonismo.

De la expresión de Felicia nos queda patente que rondan en nuestro presente distintas iniciativas que pretenden conectar cerebros con cerebros y cerebros con máquinas que son dos de los fundamentos del posthumanismo tecnófilo. Aunque la respuesta de Salinas vaya más por darle realismo al asunto y apartarse de la ciencia-ficción. Ella se define como “traductora”; porque lo que en un pasado tuvo claves cabalísticas que ofrecían la Verdad universal, ahora, en nuestra aproximación transhumana, nos manejamos con códigos que hay que desencriptar, códigos binarios, algoritmos que requieran una “traducción”. Por eso, más adelante, se nos siguen dando pistas que van en esta dirección. Dice Felicia: “Encontré un vídeo en que un médico,

un médico que también era ingeniero, explicaba cómo pueden conectarte el cerebro a una memoria externa” (Mayorga, 2022: 40-41).

Que el dramaturgo sea además matemático y filósofo es una razón para que apueste firmemente por estas materias. Por eso, uno de los personajes más enigmáticos es el Matemático, que va apareciendo según Felicia se va haciendo cargo, entre sueños y confusiones, del lenguaje que le están introduciendo. Todo redunda en esa visión científicista tan confiada a resolver enigmas de carácter fenomenológico mediante ecuaciones. Por esto, conviene destacar las siguientes sentencias relatadas por la protagonista, pero escuchadas a este Matemático: “El lenguaje de una persona -cómo usa las palabras y cómo es usado por ellas- es un mapa de su vida” (Mayorga, 2022: 52). Y luego continúa: “Están sacando una copia de otro, eso es lo que están haciendo contigo, Felicia, una copia de seguridad. Ya no se conforman con alargar la vida, buscan aquello que ofrecían las viejas religiones y que ningún ser humano merece”. Entendamos que habla de la eternidad. De hecho, es habitual que se critique a estos postulados propios de los posthumanistas como seudoreligiones, pues parte de su juego a ser Dios no solo está en la construcción de seres manipulados genéticamente con técnicas como CRISPR, sino en la posibilidad de ofrecer una existencia inacabable como, por ejemplo, recreaba en “Black Museum”, el capítulo 6 de la temporada 4 de la serie *Black Mirror*.

Por otra parte, hallamos también, aunque de forma sutil, una perspectiva que se puede relacionar con el “argumento de la caja china” expuesto en los años ochenta por John Searle, que sirvió para criticar el modelo sintáctico-computacional que explicaba el funcionamiento de la mente. “Sugirió un experimento mental que mostraría según él que al menos por lo que respecta a comprender una lengua la teoría está totalmente equivocada” (Pineda, 2012: 345). La conclusión de este experimento tan célebre en este campo es que aprender a manipular unos símbolos según unas reglas puede llevar a escribir textos coherentes; pero eso no implica conocer esa lengua. Es decir, así funcionan las máquinas, no los humanos. Así comprendemos dentro de la obra que nos compete, cuando Felicia es capaz de leerle un cuento a su novio en un idioma que, en realidad, no entiende.

El cuadro 11, que en escena se representa como un trepidante sueño, donde la actriz parece sentir la revelación de la vida que ha olvidado y la cual seguramente la ha llevado al hospital, nos induce a pensar en la posibilidad de que su relato encaje en aquello de que el gólem debe mantener la memoria, según cuenta la leyenda. Aprovecho para comentar que el laberin-

to que se genera en el escenario, movido con dinamismo por unos operarios vestidos de negro, simboliza los propios vericuetos del cerebro en pleno funcionamiento. El laberinto, como las calles del gueto de Praga, por donde vagaba el ser de barro, también nos hace pensar en Borges y en el misterio gótico que oscurece este montaje. Y aunque la cábala no está muy presente, sí que puedo señalar un pequeño guiño que nos lanza el dramaturgo al recluir en la habitación 581 de un hotel (probablemente ahí ha sido herida en algún momento o, sencillamente, es un sueño). Resulta que ese número es el título de una de sus piezas de *Teatro para minutos*, concretamente *581 mapas* (obra que se incluyó en el montaje *Voltaire*¹⁵), que nos habla de un diseñador de mapas realmente peculiares. Además de la evidente fascinación del autor por la cartografía, como bien demostró en *El cartógrafo*¹⁶.

Nuestro destino es la decimocuarta “estación”, el final, donde Felicia ha asumido el discurso de una revolucionaria. De alguien que niega ser un profeta, aunque sus palabras suenen propias de un mesías. Ella habla de una preparación, de estar dispuestos para cuando llegue el punto de acabar con los tiranos. Es una alocución que la actriz espota con grandísima energía; pero que resulta tan enigmática e inasible como otras partes del montaje: “Convertiremos nuestras prisiones en refugios, en ellas proseguiremos el camino que conduce a la conciencia” (Mayorga, 2022: 85). Es el momento en el que, desde mi punto de vista, podemos aceptar que confluyen las dos visiones peculiares de transhumanismo (en el sentido tecnoutópico) y el posthumanismo (en el sentido del nuevo humanismo). En definitiva, Felicia se ha convertido en la “supermujer”. La duda, por supuesto, es si sabe quién es o si sus creadores lo saben. Es por ello que, nosotros, como lectores y como espectadores estamos ante una obra controvertida, que, como ha ocurrido en otros momentos con obras de arte de corte futurista o de ciencia-ficción especulativa, el dilema moral se confabula con el estético.

5. RECEPCIÓN DEL ESPECTÁCULO

Es muy probable que parte de las decepciones que ha propiciado este montaje deriven de unos prejuicios incumplidos, de unas expectativas que muy razonablemente procedían de los trabajos previos de estos dos crea-

¹⁵ Puede consultarse mi crítica en la web *Kritilo*: <https://kritilo.com/2021/10/13/voltaire/> [12/05/2022].

¹⁶ Puede consultarse mi crítica en la web *Kritilo*: <https://kritilo.com/2017/01/30/el-cartografo/> [12/05/2022].

dores. Es decir, si nos centramos en el público, este -es difícil demostrar fehacientemente aquí que no ha terminado de gustar, podemos apoyarnos en que veníamos de agotar entradas y ahora no ha sido el caso-. También, aunque esto sería mucho más subjetivo, se puede percibir, a través de los aplausos, de los comentarios de gentes de diferente tipo, por algunos *posts* o *tweets* en distintas redes sociales, una división de opiniones (insisto que esto no pretende ser científico; sino las sensaciones de alguien que está inmiscuido en este ambiente). Más fácil es demostrar, a partir de críticas y de reseñas, que la obra, en general, ha causado admiración.

Como digo, Alfredo Sanzol venía de cosechar un éxito incommensurable con *El bar que se tragó a todos los españoles*¹⁷, propuesta ganadora de premios y que estuvo dos temporadas en el Centro Dramático Nacional. Por su parte, Juan Mayorga también ha cosechado un gran éxito con su obra *Silencio* (ya señalada más arriba), además, dicho sea de paso, debido a la popularidad de su actriz protagonista, Blanca Portillo. En fin, la suma de todos estos elementos pudo hacer pensar a los espectadores que el espectáculo planteado en el María Guerrero iría por derroteros asumibles, dentro de lo que es el teatro no comercial o teatro serio con pretensiones artísticas.

En cuanto a la crítica, yo mismo he llegado a preguntarme: “¿estamos ante la mejor obra teatral escrita en español del siglo XXI? Me atrevo a decir que sí” (Esteban Monje, 2022)¹⁸. Si hacemos un repaso somero por las críticas profesionales y algunas otras publicaciones en medio digitales, parece que podemos hallar también algún artículo entusiasta como el de Rafael Fuentes en *El Imparcial* cuando afirma: “La maravillosa intensidad de esta fábula concebida por el autor de *La paz perpetua* o *La lengua en pedazos*, estriba en la multiplicidad extraordinaria capaz de concentrar en una historia concisa”¹⁹. Igualmente, Raquel Vidales, en *El País* comentó: “Es admirable cómo se combina todo eso en el espectáculo y la tensión sostenida que se deriva de esa función”²⁰. Profundiza en esta línea Diego Doncel para el *ABC* con unas

¹⁷ Puede consultarse mi crítica en la web *Kritilo*: <https://kritilo.com/2021/03/21/el-bar-que-se-trago-a-todos-los-espanoles/> [12/05/2022].

¹⁸ La crítica publicada en *La Lectura de El Mundo* fue aumentada la web *Kritilo*. Se puede consultar en el siguiente enlace: <https://kritilo.com/2022/03/16/el-golem/> [12/05/2022].

¹⁹ Se puede consultar su crítica en: <https://www.elimparcial.es/noticia/237706/cultura/critica-de-el-golem-de-juan-mayorga:-el-lodo-y-la-palabra.html> [12/05/2022].

²⁰ Se puede consultar su crítica en: <https://elpais.com/babelia/2022-03-05/el-golem-teatro-oscuro-para-tiempos-oscuros.html> [12/05/2022].

atinadas reflexiones: “Obra densa, compleja, ambiciosa y perturbadora sobre la que juega en contra esa exigencia máxima a la que invita al espectador, ese altísimo nivel conceptual y ese grado de oscuridad que se percibe desde el patio de butacas”²¹. Menos entusiastas se muestran Liz Perales en *El Cultural*: “Cuando la obra cruza el meridiano se vuelve enrevesada y decae”²²; y José Catalán Deus en *Periodista Digital*: “Estamos solo ante un caso notable de logorrea escrita, empleo excesivo y desordenado de palabras que puede curarse con dosis de modestia y baño de humildad”²³.

6. CONCLUSIÓN

Seguramente, el hecho de que *El Golem* no haya logrado un gran éxito de público ha podido restar relevancia a un acontecimiento teatral que, desde mi punto de vista, y como he intentado defender, ha supuesto un hito para la dramaturgia contemporánea española de estas primeras décadas del siglo XXI.

Es razonable pensar que las cuestiones defendidas por las distintas corrientes del posthumanismo sigan propiciando ideas que atraigan a los artistas y, probablemente, tengamos la oportunidad de disfrutar de dramas que tomen el relevo a Juan Mayorga.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOOTH, WAYNE C. (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- BRAIDOTTI, ROSI (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- DIÉGUEZ, ANTONIO (2017). *Transhumanismo*. Barcelona: Herder.
- ESTEBAN MONJE, ÁNGEL (2022). “Advenimiento del engendro posthumano”. *La Lectura de El Mundo* 11, 42.
- MAYORGA, JUAN (2022). *El Golem*. Segovia: La uña rota.
- MEYRINK, GUSTAV (2013). *El Gólem*. Madrid: Cátedra.
- PINEDA, DAVID (2012). *La mente humana*. Madrid: Cátedra.
- ZAMORA BONILLA, JESÚS (2021). *Contra apocalípticos. Ecologismo. Animalismo. Posthumanismo*. Barcelona: Shackleton Books.

²¹ Se puede consultar su crítica en: https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-parabola-estos-tiempos-sombrios-202203180019_noticia.html [12/05/2022].

²² Se puede consultar su crítica en: https://www.lespanol.com/el-cultural/blogs/stanislavblog/20220226/golem-mayorga-habla/653054693_12.html [12/05/2022].

²³ Se puede consultar su crítica en: <https://www.periodistadigital.com/cultura/guia-cultural/20220228/golem-mayorga-sanzol-noticia-689404610347/> [12/05/2022].

OTRAS DRAMATURGIAS

**AMOR Y MECÁNICA CUÁNTICA
EN LA DRAMATURGIA CATALANA
ACTUAL: *SI NO T'HAGUÉS CONEGUT*,
#LIFESPOILER Y *TORTUGUES*¹**

LOVE AND QUANTIC MECHANICS IN THREE
CATALAN PLAYS: *SI NO T'HAGUÉS CONEGUT*,
#LIFESPOILER AND *TORTUGUES*

Ana PRIETO NADAL

Grupo de Investigación del SELITEN@T
apriet22@gmail.com

Resumen: Nos proponemos analizar de qué modo tres obras de la escena catalana reciente llevan al terreno de la ficción algunos presupuestos de la mecánica cuántica. En todas ellas, el amor como destino o como voluntad se ve afectado por una serie de principios y teorías puestos al servicio de la imaginación de los autores. La ciencia deviene vehículo o excusa para abordar las relaciones humanas y asomarse a determinadas encrucijadas vitales, a partir de diversos mecanismos dramáticos que traducen para la escena fenómenos como la superposición de realidades paralelas, los saltos cuánticos y la aceleración de partículas.

Palabras clave: Teatro catalán. Siglo XXI. Ciencia ficción. Mecánica cuántica. Multiverso. S. Belbel. M. Angelet y A. Levis. C. Cedó.

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades llevadas a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, en el que se ha trabajado sobre las relaciones del teatro con otras artes y disciplinas, como puede verse en el apartado de la web del Centro: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html [25/05/2022].

Abstract: Our objective is to analyze how three works from the recent Catalan scene take some assumptions of quantum mechanics to the field of fiction. In all of them, love as destiny or as will is affected by a series of principles and theories placed at the service of the authors' imagination. Science becomes a vehicle or excuse to address human relationships and peek at certain vital crossroads, based on various dramatic mechanisms that translate phenomena such as the superimposition of parallel realities, quantum leaps and particle acceleration onto the stage.

Keywords: Catalan Theater. XXI Century. Science Fiction. Quantic Mechanics. Multiverse. S. Belbel. M. Angelet and A. Levis. C. Cedó.

1. CIENCIA FICCIÓN Y TEATRO CUÁNTICO EN LA ESCENA CATALANA ACTUAL

La ciencia ficción está cada vez más presente en la dramaturgia catalana contemporánea. Abundan temáticas como lo posthumano -*ELI* (2018), de Roc Esquius; *Alba o el jardí de les delícies* (2018), de Marc Artigau-, la inmortalidad -*M de Mortal* (2010), de Carles Mallol; *Immortal* (2018), de Marc Angelet y Alejo Levis-, la intersección de mundos paralelos y los viajes en el tiempo. Jordi Casanovas se ha caracterizado, desde sus inicios, por incluir géneros lindantes con la ciencia ficción en su teatro, fundamentalmente en la trilogía *Hardcore Videogames* (2006-2007) y en las obras *La ruïna* (2008) y *La revolució* (2009), comedias a las que cabe sumarle la pieza infantil *Luna en Marte* (2021), coescrita con Cristina Clemente. Marc Angelet ha cultivado el género en piezas como *El biògraf* (2011), *Voyager* (2012) y *eGo* (2013). Por su parte, Helena Tornero imagina en *Demà* (2020) una distopía que inevitablemente enlaza con su preocupación por los temas sociales. Y cabría añadir nombres como los de Llätzer García, Victoria Szpunberg y Joan Yago. Asimismo, nos parece pertinente destacar que la Sala Beckett de Barcelona acaba de finalizar un ciclo sobre inteligencia artificial titulado *Màquina Persona*, donde se han podido ver propuestas de Jordi Casanovas, Roc Esquius y Alejo Levis, entre otros.

Pero vamos ya a centrarnos en la teoría cuántica, que ha sido y es, cada vez más, un terreno fértil para la imaginación creadora. Planck invocó el cuanto y la física jamás volvió a ser la misma; tampoco la ficción, cuyos mecanismos fueron progresivamente influidos por el cambio de paradigma a escala atómica, en las leyes que gobiernan las formas internas

de la materia. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que las ficciones cuánticas, con todas las licencias que el género permite, aplican los fenómenos mecano-cuánticos a nivel macroscópico (Randall, 2013: 33).

Tal como señaló Niels Bohr, Premio Nobel de Física, si uno no queda completamente desconcertado con la mecánica cuántica es que no la ha entendido. No aspiramos aquí a formular ni aprehender la complejidad de unas investigaciones que quedan muy lejos de nuestro campo de estudio; lo que pretendemos es analizar de qué modo tres obras de la escena reciente llevan al terreno de la ficción algunos presupuestos de la mecánica cuántica. Se trata de *Si no te hubiese conocido* (2017), de Sergi Belbel; *#Lifespiller* (2017), de Marc Angelet y Alejo Levis; y *Tortugues. La desaceleració de les partícules* (2014), de Clàudia Cedó. En todas ellas, el amor como destino o como voluntad se ve afectado por una serie de principios cuánticos que los autores manejan con gran libertad creativa y altas dosis de ingenio.

2. *SINOT'HAGUÉS CONEGUT*, DE SERGIBELBEL: ROMANTICISMO CUÁNTICO

Sergi Belbel es uno de los autores más prolíficos y representativos de la autoría catalana de los años noventa del pasado siglo hasta hoy. A lo largo de su diversificada trayectoria ha explorado el potencial del universo cuántico en diversas ocasiones. Así, en *El tiempo de Planck* (Festival Grec, 2000), jugó con la posibilidad de que existan distintas versiones de la realidad y otorgó legitimidad ontológica, en términos escénicos, a los sueños y fantasías. Y diecisiete años más tarde se lanzó escribir la pieza teatral *Si no t'hagués conegut*, al mismo tiempo que elaboraba junto a Cristina Clemente y Roc Esquius el guion de su adaptación televisiva, en lo que sería la serie homónima dirigida por Joan Noguera y Kiko Ruiz. El texto teatral, escrito en 2017, se publicó en catalán en 2019, pero la obra se estrenaría en su versión castellana en el Centro Dramático Nacional de Madrid, precisamente porque en Catalunya la serie se emitía por TV3 -en horario de máxima audiencia-, y en ella se destripaban los elementos sorpresa que jalonan la pieza teatral y que deben mantener en vilo al espectador.

En la obra, que lleva por subtítulo *Fantasia romàntica quàntica en onze escenes i un epíleg*, aparece una doctora llamada Liz Everest, sin duda como un guiño al apellido de Hugh Everett, el científico que en 1957 postuló que todas las posibilidades descritas por la teoría cuántica se dan simultáneamente en un multiverso compuesto de universos paralelos. Según su interpretación, aunque el estado cuántico del sistema accesible para

un observador experimenta un colapso físico tras la medición, las otras alternativas que participan en una superposición cuántica siguen estando disponibles en mundos paralelos no accesibles. En su pieza, Belbel imagina portales entre las distintas realidades a fin de examinar una intrincada maraña de posibilidades para las vidas de un hombre y una mujer destinados a amarse. La obra explora estos universos a priori inaccesibles a fin de mostrar las distintas posibilidades que ofrecen -han ofrecido, ofrecerían- las decisiones tomadas, cada una de ellas con consecuencias de largo alcance. Tal como dice el personaje de Eduard, “La vida són els camins traçats per les opcions triades en els dilemes” (Belbel, 2019: 49).

La cronología de las escenas de esta “pieza de amor transtemporal” (Esquius, 2019: 9), debidamente explicitada tras los *dramatis personae*, no es lineal, sino que se sirve de numerosas prolepsis y analepsis. El friso temporal abarca desde 1978, año en que los dos protagonistas se cruzaron por primera vez -entonces eran dos niños desconocidos que coincidieron en una boda y terminaron enlazados en un baile y un sorpresivo beso-, hasta 2028, fecha en que tiene lugar la escena 11, exactamente once años más tarde que la escena inicial, coincidente con el tiempo de la escritura.

La situación de partida plantea cómo, en el transcurso de una cena en casa, Eduard le pide a su mujer, Elisa, que al día siguiente lleve ella a los niños a la escuela. Cierra esta escena el ruido de una violenta colisión, que anticipa el funesto accidente de coche en que Elisa y sus hijos morirán como consecuencia de esta decisión. En la puesta en escena, la mujer debe desaparecer del comedor -y de los brazos de su marido- como por arte de magia.

A partir de saltos hacia adelante y atrás en el tiempo, asistimos a distintas versiones, relegadas a mundos paralelos, del vínculo entre Eduard y Elisa. En todas las variantes, lo que permanece es la conexión -o la conmoción- amorosa, que reenvía a una cierta idea de predestinación, pese a todo; también se mantiene el componente de fatalidad, puesto que Elisa muere una y otra vez en las sucesivas versiones, excepto en aquella en que llegó a ser una científica porque no se cruzó de adulta con Eduard -solo de niños, en aquel baile-. Desde su realidad como pionera en física cuántica y premio Nobel que ha dado con la clave definitiva de la famosa teoría del todo, Elisa lo encontrará a través de portales y posibilidades alternativas. Si en la vida real no podemos ver las otras líneas del mundo que siguen historias diversas de la nuestra (Bruce, 2008: 154), la ficción de Belbel permite que el personaje de Eduard acceda a sus otros yos, a aquellos otros que pudo haber sido -o que es, de manera paralela-. Así pues, la obra de Belbel sigue la teoría de

Everett, según la cual existe un multiverso que elabora muchas versiones diferentes de los eventos más allá de la realidad visible.

Eduard cree que Elisa lo está esperando en otra parte y debe hacer lo posible para encontrarla. En algunas realidades paralelas, ella es cantante o científica. Pero el accidente automovilístico sucede una y otra vez, con su aterrador estruendo. Tan solo en el epílogo triunfa una línea de realidad en que el accidente pasa de largo, como si al fin hubieran logrado esquivarlo, y se impone un incierto final feliz en que el matrimonio permanece junto en el salón, contemplando una cinta de finales de los años setenta donde dos niños que se acaban de conocer en una boda bailan una versión de *Unforgettable*. La última acotación del texto indica que Eduard mira a su mujer, a su lado, pero Elisa “No hi és. O sí” (Belbel, 2019: 121).

Mediante este juego teatral de signo cuántico se sondan otros universos posibles, causados por decisiones distintas a las tomadas. La teoría de los muchos mundos implica una multiplicidad de versiones de los sujetos y sus distintas experiencias. En cada viaje hay otro Eduard que siguió tomando decisiones y bifurcando su vida. La pregunta que cabe plantearse es qué hacer con esos miles de copias o versiones desecho de nosotros que se producen cada día, y cómo rastrearlas. La ficción cuántica de Belbel, siempre al servicio del argumento dramático que imagina el amor romántico como predestinación sitúa a los personajes -y a los espectadores- frente al abismo que se abre entre lo que son y lo que podrían haber sido.

3. #LIFESPOILER, DE MARC ANGELET Y ALEJO LEVIS: MULTIVERSO Y DESTINO

Estrenada el 10 de junio de 2017 en la Sala Flyhard de Barcelona, *#Lifespiller* explora las consecuencias de conocer de antemano un destino prefijado e inamovible, y somete a esta premisa la evolución de una relación amorosa. Esta ficción cuántica, escrita y dirigida por Marc Angelet y Alejo Levis, es una distopía escénicamente surtida de saltos y repeticiones con variaciones. Y es que el punto de partida es una sociedad en que se ha revelado lo que le espera a cada usuario de Facebook en los próximos siete años, a partir de una serie de mensajes del futuro que han aparecido en los muros de esta red social. Esta suerte de espóiler vital es denominado “Efecte Crouch”, a partir del nombre del investigador en descryptación cuántica que operó una “filtració dels secrets del nostre destí” (Angelet y Levis, 2017: 7). En un universo relativista, la posibilidad de enviar señales a una velocidad mayor que la de la luz implica que también puede enviarse

hacia atrás en el tiempo (Bruce, 2008: 55). La filtración o *spoiler* ha interferido poderosamente en el día a día de la ciudadanía y ha desbaratado planes, expectativas y hasta construcciones identitarias.

Sara y Alicia viajan juntas en coche, aunque apenas se conocen. La primera acaba de hacerle una entrevista a la segunda sobre su futuro como artista de prestigio, que conoce por los posts que han aparecido en el muro de Facebook. También está escrito que se enamorarán y construirán una vida juntas. Sara sabe todo lo que ocurrirá y no está conforme con el papel secundario que le ha tocado; con el fin de rehuir su destino, ha colocado un aparato cuántico en el vehículo. Alicia, en cambio, había decidido no mirar las redes y, por consiguiente, juega con desventaja. Aun así, aceptó que Sara la entrevistase en el programa “Serán noticia mañana” para tener alguna pista del camino a seguir en relación con su radiante provenir como creadora; en cierto modo, pues, buscaba información para plagiarse a sí misma.

Nuevamente, tal como ocurría en la pieza de Sergi Belbel, centra la peripecia -o el colapso- un accidente de coche, del que las dos mujeres protagonistas salen ilesas. El siniestro tiene que ver con el aparato cuántico, que, además, ha creado una duplicidad: “Cara y cruz a la vez. Dos realidades que conviven” (Angelet y Levis, 2017: 26). El primer acto ofrece una secuencia de cinco situaciones alternadas entre la realidad A y la B; el segundo acto presentará la misma alternancia, pero en orden inverso. En la realidad A, un hombre saca a las chicas del coche siniestrado y las interpela; en la B, este mismo hombre ha sido atropellado y está muerto. Este tercer personaje que se inmiscuye en el conflicto -y que recibe el nombre de Oracle en los *dramatis personae*- está vivo y muerto a la vez.

Uno de los referentes que Marc Angelet y Alejo Levis, autores breagados en la ciencia ficción, tuvieron en cuenta en la elaboración de esta dramaturgia fue la famosa teoría o paradoja del gato de Schrödinger, experimento mental acerca del estado conocido como superposición cuántica. Consistía en imaginar un gato metido en una caja cerrada con un aparato que contenía una pizca de material radiactivo. A escala atómica, puesto que el electrón es al mismo tiempo onda y partícula -toma distintos caminos que no se excluyen, sino que se superponen-, las probabilidades de que el electrón sea detectado -esto es, de que se rompa la ampolla con la sustancia letal y el gato muera- o de que no lo sea -y el gato viva- se cumplen de forma simultánea. En el mundo cuántico los estados de vida y muerte del gato son igual de reales, pero cuando se abre la caja -se efectúa una medición o se produce una interacción con el entorno- el sistema

cuántico se rompe y la realidad impone una de las dos opciones. Esto es, solo vemos el gato vivo o muerto. El mero hecho de observar contamina el experimento y provoca que una realidad se defina frente a las demás. El tránsito de la realidad cuántica a nuestra realidad clásica se llama decoherencia. Con todo, está claro que, por tratarse de un sistema macroscópico, es imposible que un gato se comporte de un modo específicamente cuántico (Aczel, 2008: 89-90).

Los autores de *#Lifespoyer* juegan a aplicar los principios cuánticos a nivel humano. Y en el lugar de un gato someten a tres personas al experimento: las dos mujeres destinadas a amarse y un tercer implicado en el accidente que, como el gato de Schrödinger, está vivo y muerto a la vez. Por ello, en la última escena del primer acto, el hombre grita, muy explícitamente: “Yo soy el gato” (Angelet y Levis, 2017: 31).

Si los dos primeros actos combinan alternadamente escenas de las dos realidades paralelas -anverso y reverso de la moneda-, en el tercero estas se alternan muy rápido, ya sin indicación numérica de escena y de modo casi intermitente. Esta construcción dramática permite poner claramente de manifiesto la duplicación y establecer asimismo una suerte de rendijas o accesos entre las dos realidades, solo transitables por el personaje masculino, el único consciente de estar atrapado en ese doble estado cuántico. Pero también ellas están desdobladas, aunque no lo sepan. Y es que, de acuerdo con el modelo espacial de Hilbert, las dos versiones de los acontecimientos llevan aparejadas dos configuraciones mentales distintas de los yos que están presentes -las dos mujeres que han tenido un accidente -y entran en contacto con cada uno de los resultados -el hombre vivo o muerto-. Los posibles estados de las mujeres han quedado enredados con los de su particular gato de Schrödinger, aun cuando no estuviera previsto en el experimento, puesto que Sara no contaba con esta variable al introducir el aparato cuántico en el coche. En cualquier caso, ahora hay dos caminos posibles y un destino nuevo.

El intruso se apresurará a dar señales para advertir a los yos del otro lado antes de que sea demasiado tarde, y tratará de hacer que se imponga una de las dos realidades. Para ello, debe asegurarse de que quien llegue primero de fuera hasta el lugar del accidente -esto es, quien abra la caja del gato- lo haga desde la realidad que ellos privilegien. Así pues, los tres implicados -atrapados, más bien- en el suceso cuántico tratarán de forzar que desde fuera se colapse la función de onda de forma selectiva, eligiendo la superposición de los estados que resulten más favorables a

sus intereses. Es decir, propiciarán la llegada del observador/medidor que habrá de fijar una realidad específica y coherente. Porque en el momento en que alguien interfiera -el personal sanitario de una ambulancia, en la realidad A; la hermana de Sara, en la B-, una de las dos realidades quedará fijada y la otra desaparecerá. Esta manera de tratar la predestinación puede relacionarse con la interpretación de John Cramer, que imaginó una especie de negociación o discusión transaccional entre el pasado y el futuro (Bruce, 2008: 89).

A la espera de que se efectúe la medición, las mujeres de las dos versiones simultaneadas bailan: una desde la realidad A, y la otra desde la B. El oráculo sonríe y cierra los ojos. La obra queda en suspenso, mientras los personajes aguardan la llegada del observador que imponga aquella versión en la que les será posible cambiar el futuro. De este modo, el hombre autodenominado Oracle, auténtico *trickster* o mediador entre mundos posibles, habrá cambiado con su muerte el destino que tenía asignado, así como el de las mujeres involucradas. “Mi destino era romper el destino” (Angelet y Levis, 2017: 68), dirá, en lo que supone una paradoja extrema.

4. TORTUGUES, DE CLÀUDIA CEDÓ: AMOR Y DESACELERACIÓN CELULAR

En la comedia *Tortugues. La desaceleració de les partícules*, estrenada el 20 de noviembre de 2014 en la Sala Flyhard, Clàudia Cedó juega con la idea -sin fundamento científico alguno- de que la velocidad a la que vivimos podría estar relacionada con la longevidad de nuestras vidas, e imagina una sustancia o elixir capaz de desacelerar las partículas, ralentizar la velocidad de los seres vivos y dilatar el tiempo. Tras documentarse profusamente sobre física y biología cuántica -el modelo de Rutherford-Bohr, el principio de incertidumbre de Heisenberg, la filosofía de Max Born-, se inventó una fórmula que pudiera resultar mínimamente lógica en relación con las leyes planteadas por la mecánica cuántica. La obra, que es definida por la autora como una comedia romántica y científica, aventura una definición del amor como mecanismo de sincronización de velocidades vitales, y explora asimismo cuestiones relativas a la ética científica y la licitud -o no- de realizar determinados experimentos con seres humanos. Por otra parte, la presencia de la tortuga como metáfora animal de la lentitud le confiere al conjunto un aire de fábula. Lo que se tematiza es el deseo de de atrapar el ritmo del mundo y, sobre todo, el amor como mecanismo para sincronizar nuestra velocidad a la de los demás (Cedó, 2019b: 108).

En *Tortugues* hallamos dos parejas heterosexuales con dinámicas del todo opuestas. Joan y Marta están muy enamorados, a pesar de vivir a ritmos muy distintos -él se ve a sí mismo como una alimaña neurótica, mientras que su mujer se le aparece como una diosa serena (Cedó, 2019a: 22)-, y acaban de mudarse al campo para mejorar su calidad de vida. Por otro lado, Àgata y Òscar son una pareja de científicos hiperactivos que confunden la vida personal con el trabajo; su trama se activa con la resolución de la fórmula -hasta entonces inacabada- de un tal Goleman, la teoría de la decoherencia aplicada a la biología. Han descubierto una sustancia cuya inyección en tejidos orgánicos cambiaría la composición molecular de las partículas, convirtiéndolas en desaceleradores de la propia materia (Cedó, 2019a: 27). La desaceleración de las partículas es uno de los descubrimientos científicos más importantes desde la teoría de la relatividad y se impone la necesidad de probarlo con seres humanos, aun cuando tengan que saltarse todos los protocolos y obviar cualquier escrúpulo ético.

La dramaturgia de Clàudia Cedó se caracteriza, como bien apunta Miquel M. Gibert (2019: 9-10), por una gran habilidad constructiva y una teatralidad despojada de virtuosismos perniciosos, abonada a la viveza de los diálogos y a la naturalidad del habla cotidiana, siempre al servicio de las necesidades de la escena. Afirma Cedó (2019b: 108) que el hecho de que la Sala Flyhard fuera tan pequeña forzó que una trama que hablaba del tiempo jugara con la temporalidad de la narración, y que en un mismo espacio convivieran personajes que se hallan en momentos distintos de la línea temporal de la historia. La autora encadena escenas sin solución de continuidad y utiliza ilustrativas analepsis escénicas. Es destacable asimismo la utilización de espacios mentales para hacer avanzar la acción; así, la aparición onírica de Goleman -un científico inventado por Cedó, sin correlato real en la historia de la ciencia- funciona como un *deus ex machina* que justifica con ejemplar economía dramática la decisión de Òscar de saltarse el comité de ética y lanzarse a investigar con humanos.

La caracterización de los personajes se consigue a través la interacción dialogal. Joan queda muy bien retratado como un tipo honesto que está siempre demasiado nervioso, neurotizado y verbalmente incontinente. Admira sobremanera a su tortuga, Donatella, lo que da pie a los científicos a permitirse suponer que sería un sujeto ideal para ser sometido al experimento de desaceleración de las partículas, puesto que parece estar deseando desacelerar su metabolismo. El motivo oculto por el que Àgata ha contratado a Joan como contable es que ha de servirles

como conejillo de indias para probar la sustancia. Necesitan comprobar, a través de una perversa maquinación que pasa por revisiones médicas semanales y una presunta inyección de vitaminas, que es posible ralentizar el crecimiento celular. El objetivo de la obra no es especular sobre postulados o abstracciones científicas, sino partir de una premisa pseudocientífica para abordar en términos de comedia una cuestión tan crucial y cotidiana como es la necesidad de suspender el tiempo y tomarse la vida con más calma (Cedó, 2019b: 107). El experimento mental que la dramaturgia utiliza como referente es la paradoja de los gemelos propuesta por Albert Einstein, en que un astronauta viaja por el espacio a alta velocidad y cuando vuelve a la Tierra descubre que ha envejecido menos que su hermano gemelo.

A medida que pasan las semanas, Joan, que está siendo semanalmente expuesto a la sustancia desaceleradora, se notará cada vez más lento y torpe. No tarda en cerciorarse de esa extraña mutación, que no parece desagradarle. Y su pareja, aunque sorprendida, está también encantada, sobre todo cuando descubre las posibilidades del *slow sex*. Ambos ignoran que están siendo espiados por un sistema de cámaras que la pareja de científicos ha instalado en su casa, para realizar un seguimiento exhaustivo de su evolución. Y, en ese “labyrinth parfait” (Cedó, 2019a: 70), los investigadores registran nuevos síntomas -aumento de horas de sueño; ralentización del habla, la percepción visual y la memoria; disminución de la velocidad de los reflejos- que los persuaden de las múltiples aplicaciones médicas y comerciales que ofrece el medicamento. Todo parece marchar más o menos bien hasta que Joan tiene un paro cardíaco, provocado por el fármaco en pruebas que desacelera su metabolismo. Òscar cree que lo único que pueden hacer es aumentar la dosis, porque la hipófisis y la amígdala se han acostumbrado a un determinado ritmo, pero ello implicaría que Joan iría más lento aún, hasta el punto de que un día suyo podría equivaler a un año nuestro, de acuerdo con la dilatación temporal relativista. Al final, le inyectarán la sustancia, y pocos minutos después Marta también lo hará, para vivir al ritmo de Joan y compartir su mundo. A partir de ahí su movimiento será casi imperceptible. Pero, después, el punto de vista cambia: Joan y Marta bailan abrazados y felices, por primera vez al mismo ritmo; los científicos, que se han quedado observándolos y tomando notas, van muy rápido. Queda claro que el universo es percibido de distinta manera por sujetos que se mueven a velocidades diferentes.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

La teoría de los universos paralelos, la cuestión del determinismo o del libre albedrío y la biología cuántica son aspectos que fundamentan de modo fantástico estas tres comedias tan centradas, por otra parte, en el amor y las relaciones humanas. Oficio dramático y teoría científica se alían en el tramado de unas historias que interpelan y entretienen al mismo tiempo. Reflexión y juego teatral, abismo existencial y ludismo cuántico son condiciones o potencialidades que se combinan al explorar dramáticamente -y a escala macroscópica- la teoría del multiverso y los mundos posibles.

La realidad parece consistir en un mundo que ha asumido una única configuración específica, pero estos autores exploran una multiplicidad de configuraciones, cada vez más enrevesadas, tejidas por las ondas-guía de la cuántica. Ello les permite hablar de amor y predestinación -*Si no t'hagués conegut*-; de la capacidad de construir nuestro propio destino, frente al determinismo de la física clásica -*#Lifespiller*-; o de la velocidad de la materia y ritmos de vida -*Tortugues*-.

La ciencia deviene vehículo o excusa para abordar las relaciones humanas y asomarse a determinadas encrucijadas vitales. Las ficciones cuánticas permiten pensar en términos de una realidad extendida y múltiple (Carrión, 2011: 65); su juego dramático implica superposición de realidades paralelas, saltos cuánticos y aceleración de partículas. Por ello, y a fin de incorporar el mayor número posible de miradas sobre los hechos, se sirven de herramientas dramáticas como la analepsis y la prolepsis, el trabajo con la simultaneidad o el contrapunto. La iteración de escenas y diálogos con variaciones ofrecen perspectivas multiplicadas que texturizan la fascinante complejidad del universo cuántico y sus posibles implicaciones en la manera de concebir la realidad y de construirla en ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACZEL, AMIR (2008). *Entrelazamiento: el mayor misterio de la física*. Barcelona: Crítica.
- ANGELET, MARC Y LEVIS, ALEJO (2017). *#Lifespiller*. Barcelona: Edicions Sala Flyhard.
- BELBEL, SERGI (2019). *Si no t'hagués conegut*. Barcelona: Comanegra-Institut del Teatre.
- BRUCE, COLIN (2008). *Los conejos de Schrödinger. Física cuántica y universos paralelos*. Barcelona: Biblioteca Buridán.

CARRIÓN, JORGE (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

CEDÓ, CLÀUDIA (2019a). *Tortugues. La desacceleració de les partícules*. Barcelona: Comanegra-Institut del Teatre.

____ (2019b). “Epíleg”. En *Tortugues. La desacceleració de les partícules*, Clàudia Cedó, 105-108. Barcelona: Comanegra-Institut del Teatre.

ESQUIUS, ROC (2019). “Pròleg”. En *Si no t’hagués conegut*, Sergi Belbel, 9-15. Comanegra-Institut del Teatre.

GIBERT, MIQUEL M. (2019). “Pròleg”. En *Tortugues. La desacceleració de les partícules*, Clàudia Cedó, 9-14. Barcelona: Comanegra-Institut del Teatre.

RANDALL, LISA (2013). *Llamando a las puertas del cielo. Cómo la física y el pensamiento científico iluminan el universo y el mundo moderno*. Barcelona: Acantilado.

TEATRO Y CIENCIA EN ITALIA. CUANDO MUJERES DE TEATRO DAN VOZ A MUJERES DE CIENCIA: *LE PAROLE DI RITA Y MARGHERITA HACK UNA STELLA INFINITA*¹

THEATER AND SCIENCE IN ITALY. WHEN WOMEN OF THEATER LEND THEIR VOICES TO WOMEN OF SCIENCE: *LE PAROLE DI RITA AND MARGHERITA HACK UNA STELLA INFINITA*

Marina SANFILIPPO

Universidad Nacional de Educación a Distancia / SELITEN@T
sanfilippo@flog.uned.es

Resumen: Dentro del contexto rico y variado del “teatro científico” en Italia, hemos podido ver en estas últimas dos décadas numerosos espectáculos escritos, dirigidos y/o interpretados por mujeres que presentan la vida y los descubrimientos de científicas. A través del estudio de dos casos concretos, este trabajo pretende mostrar cómo estas biografías teatralizadas se interesan más por las trayectorias vitales y los principios éticos de las mujeres de ciencia, creando montajes que de alguna forma comparten aspectos y funciones propias de la narración de leyendas hagiográficas.

Palabras clave: Teatro italiano. Teatro biográfico. Margherita Hack. Rita Levi Montalcini. Leyendas hagiográficas.

Abstract: Within the rich and varied context of “scientific theatre” in Italy, we have seen in the last two decades numerous shows written, directed and/or performed by women presenting the lives and discoveries

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de I+D con referencia PID2021-122438NB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

of women scientists. Through the study of two specific cases, this paper aims to show how these theatricalised biographies are more interested in the life trajectories and ethical principles of women scientists, creating productions that somehow share aspects and functions of the narration of hagiographic legends.

Keywords: Italian Theater. Biographical Theater. Margherita Hack. Rita Levi Montalcini. Hagiographic Legends.

1. INTRODUCCIÓN

En estos últimos años el binomio teatro y ciencia ha estado muy de moda en Italia en esa múltiple perspectiva que, más allá de las fronteras nacionales, esbozó Juan Antonio Hormigón en un artículo de 2010, titulado de forma didascálica “El teatro y las ciencias: Una relación compleja”. En este sentido, en el panorama teatral italiano del siglo XXI, en primer lugar, destacaría el interés de la literatura dramática y de distintos tipos de performance escénicas por las ciencias y los científicos y científicas como personajes, algo que ha dado lugar a espectáculos de considerable valor estético, como los dos que voy a analizar en este trabajo; en segundo lugar, hay que recordar los proyectos centrados en la búsqueda de una mejor comunicación pedagógica de la ciencia a través del teatro y, en último lugar, pero no por esto menos importante, situaría las variadas investigaciones que han aplicado las neurociencias a la antropología del espectador² y que, aparte de cumplir sus objetivos directos, han tenido cierta recaída en una escena teatral que destaca por su entusiasmo en explorar caminos teóricos y conceptuales pertenecientes a distintos ámbitos culturales³. En efecto, como afirmó de forma provocadora Eugenio Barba (2013: 9), las ciencias en sus múltiples aspectos y experimentos pueden resultar esenciales para la creación y la práctica artística porque las dotan de una mitología⁴. Inmediatamente des-

² Valga como ejemplo la actividad investigadora de Gabriele Sofia, con frutos como los dos volúmenes *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Sofia 2009 y, con Clelia Falletti, 2011) o *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alla neuroscienza e ritorno* (2013).

³ Ya en el año 2000 Goffredo Fofi hacía hincapié en que la cultura de las compañías teatrales italianas en ese momento era “letteraria e figurativa, [...] filosófica e musicale e non solo teatrale” (2000: 8). Sobre este aspecto del teatro italiano del siglo XXI, cf. Mei (2012: 241).

⁴ “Il pensiero scientifico - i suoi principi, le sue acquisizioni, le ipotesi, gli es-

pués, Barba matiza la idea añadiendo los conceptos de mapa y de superstición y explica que la ciencia, como la mitología, organiza el pensamiento, la visión del mundo y permite nombrar y explicar (y, añadido yo, no perder, por tanto, y poder reproducir) un determinado proceso, recurso o técnica, posibilitando que estos no se queden en un “saber hacer” incomunicable y por tanto intransferible, como muchas veces pasa en el teatro. Barba da un paso más allá cuando, con respecto a los argumentos y tramas teatrales científicos, afirma que al teatro no le importa ni sabe si esas historias de la ciencia que maneja son o no verdaderas. “Non sappiamo se siano vere. Se avessimo gli strumenti per saperlo non faremmo teatro, ma frequenteremmo un altro campo di battaglia” (Barba, 2013: 11).

Según Maurizio Porro (2015: 22), el origen del interés del teatro italiano actual por la ciencia puede identificarse con la puesta en escena de *La vida de Galileo*, de Brecht, por parte de Strehler: un montaje de 1963 que, en pleno debate sobre la energía nuclear, puso en evidencia hasta qué punto los temas científicos podían ser útiles para que el teatro desempeñara su función de disparador de críticas socioéticas y para que la sociedad reflexionara sobre las relaciones entre ciencia y tecnología. Se trata de una tendencia que se mantiene vigente en el siglo XXI con obras en las que, a veces, resuena la experiencia strehleriana, como en el caso en *ITIS Galileo* (2010), del narrador teatral Marco Paolini (con texto escrito en colaboración con Francesco Nicolini). Sin embargo, el hombre de teatro que, en Italia, quizá más se ha lanzado a investigar en las posibilidades de conjugar el mundo de la ciencia con el de la escena es Luca Ronconi, que hace dos décadas afirmó:

un argomento scientifico, ma anche biologico, di alta finanza, economico, può entrare in teatro, non mascherato come il teatro tende sempre a fare, ma per quello che è, con le proprie asperità e difficoltà. Per questo mi sono chiesto se ci potesse essere un punto di incontro, a metà strada tra teatro e scienza, che non fosse tutto dalla parte del teatro o tutto da quella della scienza ... (Gregori, 2002: 26).

La lógica consecuencia de este planteamiento fue el estreno en 2002 de *Infinites*, un espectáculo creado a partir de un texto del astrofísico John Barrow, en el que se presenta una serie de paradojas lógico-matemáticas

perimenti e le leggi- fornisce qualcosa di essenziale per la pratica artistica: l'equivalente di una mitologia” (Barba, 2013: 9).

vinculadas con el concepto de infinito. A partir de ahí, Ronconi pergeñó un montaje cuya escenografía y organización en estaciones itinerantes también jugaba con el mismo concepto, creando una maquinaria teatral que estaba dotada de posibilidades combinatorias sin límite, difuminando tiempo, espacio e identidad actoral.

Ronconi y, aunque en menor medida, Paolini gozan de un reconocimiento que traspasa las fronteras del teatro italiano, pero también intérpretes con menor proyección internacional se han volcado en una infinidad de experimentos⁵ que se reconocen en la etiqueta de *Teatro e scienza*. Para recordar brevemente a algunos ejemplos, es oportuno citar por lo menos a Ciro Masella con su reciente *Il Funambolo della Luce – Nikola Tesla, ovvero l'uomo che illuminò il mondo* (2021), un cuento teatral con música y danza sobre un científico poco apreciado en vida, pero casi idolatrado por las artes del espectáculo después de su muerte⁶, o a Maria Rosa Panté con su *La strega Agnesi*, sobre Maria Gaetana Agnesi, una matemática del siglo XVIII. En algunos casos, se trata de autores, autoras o compañías que compaginan la pertenencia a los dos mundos, como la compañía turinesa *Teatro e scienza*, que está dirigida por Maria Rosa Menzio, dramaturga licenciada en Matemáticas e investigadora del CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche). Esta compañía está especializada en proponer espectáculos teatral-científicos y, desde 2005, organiza un Festival que también se llama *Teatro e scienza*. En realidad, los festivales sobre el tema se han ido multiplicando: el festival trentino *Il teatro della Meraviglia*⁷ ha llegado a 5 ediciones desde 2016, mientras que en 2018 en Milán empezó a celebrarse el *ScienzaInScena Atto1! - Festival di Teatro e Scienza*, dirigido por Maria Eugenia D'Aquino.

⁵ Quizá no es una casualidad que en el citado artículo de Hormigón (2010) se recuerden varias puestas en escena españolas de obras italianas sobre científicos, como *Copérnico y las estrellas* (de Giorgio Celli, puesta en escena por Antonio López Dávila) o *La última noche de Giordano Bruno* (de Renzo Sicco, puesta en escena de Javier Esteban Lamarca).

⁶ En Italia Tesla ya había captado la atención de la compañía Masque Teatro (dirigida por Lorenzo Baiocchi, un ingeniero). Masque en 2001 presentó su *Omaggio a Tesla* y en 2011 *Nikolas Tesla Lectures*; en Española, los hermanos QY Bazo estrenaron en 2021 el montaje *Tesla/Edison*. Si miramos al cine, en el siglo XXI se han estrenado ocho películas sobre el científico serbio, la última en 2020 disfrutó de un presupuesto de cinco millones de dólares (se trata de *Tesla*, protagonizada por Ethan Hawke).

⁷ Se trata de un proyecto en el que colaboran la *Compagnia Arditodesio*, el Teatro Portland y la Università di Trento e Opera Universitaria.

Algunos de estos festivales en realidad usan el teatro como instrumento de comunicación de saberes científicos, al igual que el experimento florentino de 2009 - que Hormigón utilizó como ejemplo de “teatro como vehículo de la ciencia” (2010: 117) -, durante el que Angelo Savelli puso en escena el galileiano *Dialogo sui massimi sistemi* (1632), considerando que hay que ver en Galileo no solo como

l'iniziatore della letteratura scientifica italiana, ma anche dell'uso dello schema teatrale in funzione della divulgazione scientifica. Infatti il suo *Dialogo dei massimi sistemi* è congegnato come una pièce teatrale in tre atti con tanto di scenografia [...], tre personaggi dialoganti caratterizzati fisicamente e psicologicamente [...] e un intreccio che si sviluppa attraverso contrasti e rivelazioni (Savelli, 2005: 307-308).

De forma parecida, *Il teatro della Meraviglia* maneja un formato de lecturas aumentadas, cuya idea de base es que a través de técnicas dramáticas y de narración se pueden crear maneras innovadoras de contar la ciencia, emocionando y generando curiosidad y fascinación, dos elementos que abren el camino al conocimiento y superan la carencia de socialización del saber científico. Tiene fines análogos el proyecto Teatro Scienza Academy, en el que participan il Piccolo teatro di Milano y la Fondazione Silvio Tronchetti Provera⁸.

Como se ha constatado, la mayoría de los espectáculos vierten sobre hombres de ciencias, de Galileo a Tesla pasando por Copérnico, Leonardo da Vinci⁹ o Einstein¹⁰ (o incluso algunos científicos menos conocidos como, por poner un ejemplo, el físico experimental del siglo XVIII Henri

⁸ Véase en la web de la fundación, su *Manuale di Teatro Scienza*: https://www.fondazionetronchetti.it/new/it_IT/dettaglio.php?id_categoria=1&id_sottocategoria=32#:~:text=La%20Fondazione%20Silvio%20Tronchetti%20Provera,ma%20che%2C%20nello%20stesso%20tempo%2C [20/06/2022].

⁹ Cf. *Leonardesco e sfumato, sperienze e artifizi* (2019), del “Collettivo Mettere per ordine alli lochi loro”, con Riccardo Magherini, Genni Maria Eugenia D'Aquino.

¹⁰ Cf. *Prima, dopo, ora* (2021), charla-espectáculo de Federico Benuzzi presentada en el Festival *Il teatro della Meraviglia* (véase <https://www.federicobenuzzi.com/lavori/divulgazione/prima-dopo-ora/#:~:text=Prima%2C%20dopo%2C%20ora%20%C3%A8%20una,per%20arrivare%20a%20capire%20le> [20/06/2022]) o *In treno con Albert* (2013), de Edoardo Erba, un espectáculo que nació dentro del proyecto internacional *Connections*, en colaboración con el Royal National Theater de Londres.

Cavendish¹¹). En cambio, no faltan mujeres de teatro que han querido llevar a escena científicas de distintas épocas, entre las que sobresale con creces Marie Curie¹²; sin embargo, he preferido centrarme en dos científicas italianas muy conocidas en mi país: Margherita Hack y Rita Levi Montalcini. La segunda ha inspirado más de una obra, pero por razones de espacio solo he analizado una de ellas¹³.

2. LEVI MONTALCINI, HACK Y SUS AUTO/BIOGRAFÍAS

Después de una necesaria contextualización dentro del panorama escénico italiano, es oportuno presentar a las mujeres que inspiraron los espectáculos seleccionados, y esbozar, aunque sea a vuelapluma, el papel público que jugaron y la inusual visibilidad de la que gozaron en Italia en las últimas décadas.

Para España. Puede verse el ensayo de José Romera Castillo (2006), “El descubrimiento del yo: pensadores y científicos se investigan a sí mismos”, en su obra *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, que puede leerse además en <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8638/1/CC081art19ocr.pdf>.

Rita Levi Montalcini (Turín, 1909 - Roma, 2012) fue una neurobióloga que, en 1986, obtuvo el premio Nobel de Fisiología y Medicina por sus descubrimientos sobre el factor de crecimiento de los nervios y que, en 2001, fue nombrada senadora vitalicia de la república italiana. Alumna de Giuseppe Levi (el padre de la escritora Natalia Ginzburg) y compañera de estudios de otros premios Nobel como Renato Dulbecco y Salvatore Luria, trabajó más de 30 años en los Estados Unidos. Se trata de un personaje público muy conocido en Italia, una especie de santa laica que, coronada por el halo plateado de sus elegantes canas, estuvo muy comprometida con la responsabilidad ética de los científicos ante la sociedad; con la igualdad de

¹¹ *L'uomo che pesò il mondo* (2018), de Katia Capato e Joseph Scicluna.

¹² Cf., citando solo ejemplos muy recientes, el monólogo narrativo *Due donne ai raggi X – Marie Curie e Hedy Lamarr; ve le racconto io* (2017), de Gabriella Greison y Gabriele Ciccio; *Marie Curie, una donna* (2021), con Laura Nardi o *Madame Curie* (2022), de Stefania Evandro.

¹³ Dejo a un lado *Un genio con lo zucchero filato in testa* (2022), de Valentina Olla y Sabrina Pellegrino; la videopièce teatral *RITA LEVI-MONTALCINI* (2021) de la serie *Il futuro nella storia* de la compañía *Oltheatre*, con el actor Davide Verrazzani y la bailarina Stefania Coloru; y *MeRITA – Omaggio a Rita Levi Montalcini* (2014), de Cristina Mascia.

género¹⁴; y con la prevención de conflictos bélicos. Además de todo esto, era una mujer poco canónica, apasionada de su trabajo, capaz a los 20 años de coger tranquilamente un autobús con un feto bajo el brazo para poder usarlo en sus experimentos (2014: 60) o emocionarse imaginando que, durante su discurso de aceptación del Nobel, el factor de crecimiento de los nervios se presentó ahí envuelto en una elegante capa negra, con el rostro tapado, ante los reales de Suecia, entre mujeres engalanadas y caballeros en *smocking*, y ella y él intercambiaron una mirada antes de que él desapareciera para volver a los bosques del norte de Europa donde mora entre espíritus que vagan a orillas de lagos helados (cf. Levi Montalcini 2014: 178). ¿Cómo no transformar en un personaje teatral a una científica que, contrariamente a lo que afirmaba Kleist sobre científicos y literatos, sabía de fórmulas, pero también de metáforas? Sobre todo, pensando que en muchos espectáculos “teatralcientíficos” lo que importa no es la ciencia, sino poner en escena qué puede representar la ciencia y la investigación en la vida de una persona.

Por su parte Margherita Hack (Florenia 1922 – Trieste 2013) fue astrofísica y entre sus méritos cuenta con el de ser la primera mujer que, en Europa, fue nombrada directora de un observatorio astronómico (el de Trieste, en 1964). Investigó las características de las estrellas cefeidas, fundamentales para establecer variados patrones cósmicos y medir distancias siderales. Animalista, vegetariana, defensora de los derechos de personas con cualquier orientación sexual, así como de la libre elección de género, nunca quiso tener hijos a pesar de su largo matrimonio con su novio de toda la vida. Al igual que Levi Montalcini, estuvo siempre en contacto con científicos de otros países europeos y americanos, viajando por medio mundo en una época en la que las mujeres no solían poder hacerlo¹⁵ y colaborando incluso con la NASA. Otro paralelismo con la científica turinesa es su papel de leyenda viva para la Italia de principios del siglo XXI.

Estas noticias de corte casi wikipedista son útiles para entender qué han podido representar y representan simbólicamente dos mujeres de este tipo en un país tan mediterráneo y patriarcal como Italia; dos grandes científicas, con personalidades distintas, pero igualmente magnéticas, a veces

¹⁴ No solo financió un programa de becas para jóvenes africanas, sino que fue pionera en la divulgación de la vida y los descubrimientos olvidados de mujeres científicas, cf. Levi Montalcini y Tripodi (2009 y 2011).

¹⁵ Cf. en su autobiografía los recuerdos sobre viajes y largas estancias en Francia, Holanda, Rusia o Estados Unidos a lo largo de los años cincuenta (2011: 73-140).

incómodas para un entorno laboral de hace varias décadas, dos investigadoras que además, contrariamente a muchos colegas hombres, han sabido y querido conjugar investigación y divulgación, apasionándose al reto de comunicar conceptos complejos a un público no especializado, a través de la escritura¹⁶ o incluso de performance escénicas como es el caso de Hack que, en 2004 y presentando a Eva como la primera persona de la historia capaz de contestar el orden constituido en nombre de la humanidad, intervino en el espectáculo teatral *Variazioni sulle stelle*, adaptación¹⁷ de su libro *Sette variazioni sul cielo* (1999); en 2011 en cambio pisó las tablas, junto con la cantante Ginevra Di Marco, con *L'anima della terra vista dalle stelle*, un concierto-espectáculo en el que la científica contaba su visión del siglo XX y del deterioro que sufre el planeta por culpa del ser humano.

Ambas han dejado constancia de su recorrido vital y de sus principios éticos, políticos y morales en libros autobiográficos y otras publicaciones elaboradas en distintos momentos de su vida: Levi Montalcini publicó en 1987, un año después de recibir el premio Nobel, una obra de notable valor literario, con un título tan programático como provocador: *Elogio dell'imperfezione* (2014), mientras que en 2000 vio la luz el epistolario que intercambió con su familia, durante la larga estancia en Estados Unidos, con el título *Cantico di una vita*. Vale la pena recordar también ejemplos de libros que no tratan de temas científicos, sino de cómo enfrentarse a las dificultades de la vida y a la vejez o a los desafíos y los desequilibrios del mundo contemporáneo (1996 y 2007). Hack, en cambio, aparte de firmar muchos trabajos de divulgación científica, nos ha dejado varios libros autobiográficos, como *L'amica delle stelle. Storia di una vita* (1998), al que siguen otros volúmenes que proclaman ya en el título sus planteamientos religiosos y políticos (por ejemplo, *Nove vite come i gatti. I miei primi novant'anni laici e ribelli*, de 2012), al igual que pasa con algunos ensayos, como *Libera scienza in libero stato*, de 2010, o con sus relecturas de distintos cuentos de siempre: *Le mie favole. Da Pinocchio a Harry Potter (passando per Berlusconi)*, de 2009.

No es de extrañar que la vida, los descubrimientos y las ideas de estas dos mujeres hayan captado la atención de dramaturgas y actrices y que estas últimas, inmediatamente antes o después de la muerte de Levi Montalcini y Hack, hayan decidido llevarlas a escena.

¹⁶ Véase por ejemplo Levi Montalcini (2009) o Hack (1999; 2002 o, con Domenici, 2013).

¹⁷ Firmada por Sandra Cavallini y dirigida por Fabio Massimo Iaquone, al que se deben también las videoinstalaciones que acompañan el espectáculo.

3. LOS ESPECTÁCULOS

Ambos son montajes pequeños, quizá nacidos con fines alimenticios como muchos espectáculos unipersonales de pequeño formato, que se pueden vender fácilmente a Centros culturales, instituciones educativas, etc., pero tuvieron éxito rápidamente como demuestra la acogida en salas teatrales de referencia como *il Piccolo* de Milán, el teatro India (una de las salas del histórico teatro Argentina) en Roma o, en el caso del espectáculo dedicado a Margherita Hack todo el circuito teatral de Piamonte y Lombardia. En ambos casos, las artistas afirman que las obras han eclosionado inesperadamente¹⁸ y es fácil comprobar que los dos espectáculos se mantienen en el repertorio activo año tras año, señal inequívoca de su éxito.

3.1. *LE PAROLE DI RITA*

Se trata de un texto de autoría compartida entre Valeria Patera¹⁹ y Andrea Grignolio²⁰, que se estrenó en 2010 en Roma en los *Giardini della Filarmonica* (de la Accademia Filarmonica Romana) y cuyo peso escénico recae íntegramente en una actriz muy conocida en Italia, Giulia Lazzarini²¹. La ficha

¹⁸ Laura Curino ha afirmado a este propósito: “C’è scoppiato lo spettacolo in mano, abbiamo continuato a farlo, da una puntata d’occasione è diventato un lavoro che portiamo in giro assai volentieri da qualche anno” (cf. <https://offtopicmagazine.net/2018/12/17/margherita-hack-una-stella-infinita-teatro-verdi-fiorenzuola-dar-da-dicembre-2018/> [20/06/2022]). Cfr. también la entrevista de Maura Sesia a Laura Curino para el periódico *La Repubblica*: “Ha avuto un tale insperato successo” (2017).

¹⁹ Dramaturga, directora teatral, actriz que lleva tiempo investigando en las relaciones entre arte y ciencia. Entre sus espectáculos que tratan de este tema véase: *La mela di Alan*, sobre Alan Turing y su invención del ordenador; *Averci la passione nel sangue* sobre el Premio Nobel de química Max Perutz, que descubrió la hemoglobina; *Io, Charles Darwin, tracce e voci della mia vita; Staminalia - a dream and a trial*.

²⁰ Doctor en filosofía de la ciencia por la Universidad de Boston, es docente de *Medical Humanities e Bioetica* en la Università Vita-Salute S. Raffaele de Milán, es muy conocido en Italia por su labor de divulgación de la ciencia en programas de radio y televisión, así como en la prensa. Es autor de otras obras teatrales como *Marx a Roma* e *Il desiderio di conoscere. La storia di Barbara McClintock*.

²¹ Lazzarini ha trabajado en cine, teatro y televisión. Durante 40 años fue la Clarice en el *Arlecchino servitore di due padroni*, puesto en escena por Giorgio Strehler, así como Ariel en el montaje strehleriano de la Tempestad, de Shakespeare. Entre sus trabajos más recientes está la película *Mia madre*, de Nanni Moretti, en la que interpreta a la madre del director, un papel con el que ganó el David di Donatello, el

técnica del espectáculo lo define como un “*Racconto teatrale per voce immagini e musica dall’autobiografia e dalle lettere di Rita Levi-Montalcini*” y en efecto los materiales utilizados por las dramaturgas son la ya recordada autobiografía de Levi Montalcini (2014) y sobre todo las cartas que con frecuencia diaria Rita intercambió con su familia durante años y que su hermana gemela Paola conservó amorosamente (Levi Montalcini, 2000). La base narrativa y epistolar representa un elemento que contribuye al hibridismo congénito de este espectáculo, que desde un formato humilde dialoga con los muchos experimentos de teatro epistolar que en estos últimos años parecen apostar por el aspecto casi mítico que tienen las cartas en el mundo contemporáneo, hecho de comunicaciones instantáneas y fugaces²². Contra un telón de fondo hecho de hilos colgantes brillantes (sobre el que, al principio del espectáculo, se proyecta la frase “*La vita è un esperimento non finito*”), Giulia Lazzarini, con el pelo recogido en un peinado en dos bandas con un estilo ajeno a las modas como el largo vestido negro iluminado por un cuello bordado blanco con el que está ataviada, evoca sin imitarlo el estilo fuera del tiempo de Levi Montalcini y lee esas cartas-fragmentos de otro mundo y otro tiempo, que poco a poco construyen el itinerario vital de la científica. Desde el principio la actriz se sienta en un taburete frente a un atril y, para que quede claro que las palabras son de Rita, como afirma el título, ojea varios folios antes de desgranar con un tono ligero y cuidadosamente “espontáneo” recuerdos y consideraciones de Rita Levi Montalcini, sin quitar un ápice de literatura a la escritura depurada y siempre oscilante entre la ironía y la pasión tan característica de una científica capaz de reivindicar la imperfección como un componente fundamental de la evolución (2014: 15-16). El espectáculo dura 70 minutos²³ y las transiciones dentro del hilo narrativo, así como algunas elipsis en la biografía de la científica, se apoyan en híbridos intermediales: por ejemplo, las

galardón cinematográfico más prestigioso en Italia.

²² Véase, por ejemplo, *Giulietta e Romeo: lettere dal mondo liquido* (2013), de la compañía Teatro del Lemming, que afirman “La forma della lettera – così apparentemente desueta in tempi di email o di SMS, eppure a tutti così cara – ci ha aiutato a mantenere un dialogo fitto e fecondo fra il tempo incorruttibile di Giulietta e Romeo e questo nostro presente che anela ad una trasformazione vitale” (<https://www.teatrodellemming.it/in-repertorio/giulietta-e-romeo#:~:text=La%20forma%20della%20lettera%20%E2%80%93%20cos%C3%AC,anela%20ad%20una%20trasformazione%20vitale> [20/06/2022]).

²³ Que no son pocos si pensamos que Lazzarini nació en 1934 y la obra se estrenó en 2015, cuando ella ya tenía 81 años. Y no son pocos si pensamos que se trata de un espectáculo unipersonal que, por lo menos en un principio, era poco más que una lectura dramatizada.

vivencias de Rita y de Europa durante la segunda guerra mundial se narran a través de un minuto en el que una música para piano crea un paisaje sonoro, en cuya textura de reconocen unos cuantos compases de sabor militaresco. La acompañan imágenes desenfocadas que se proyectan de forma fugaz en los hilos que forman el telón y que evocan de forma imprecisa algunas experiencias de los años treinta y cuarenta del siglo pasado (la emigración, la guerra, la publicación del tristemente famoso “*Manifesto per la difesa della razza*”²⁴, etc.). Se repiten imágenes de nubes, de volutas de humo, blancas, negras, en movimiento; creo que el uso de estas y otras imágenes evanescentes y no figurativas responde a un deseo de proponer una imagen más allá de la imagen, como lugar de emoción no en sí misma y por lo que muestra, sino en la mente del espectador, por lo que este imagina, en una búsqueda muy característica del teatro de estos años, convencido de que, como afirma Romeo Castellucci, “*È questa lotta con l’immagine che dà accesso a una immagine*” (2005: ed. el.). El empleo de la música y la imagen como elementos que despiertan la emoción está en consonancia con el texto del espectáculo que, más que ocuparse de los logros científicos de Levi Montalcini, subraya su calidad humana, su convencimiento de lo que más cuenta en la vida es la sensibilidad, la generosidad, la capacidad de olvidarse de una misma en la contemplación del universo. Su desprecio por el éxito y las grandes capacidades intelectuales va acompañado por la paralela admiración por la pasión y la comprensión del próximo. No es casual que la última frase del espectáculo sea “*Ricordate la vostra umanità e dimenticate il resto*”.

3.2. MARGHERITA HACK UNA STELLA INFINITA

En este caso, la autora del texto es Ivana Ferri²⁵, mientras que la *narr-actriz* encargada de llevar el monólogo a escena es Laura Curino²⁶, una artista que exhibe una trayectoria teatral en la que el trabajo, la ciencia y la tecnología ocupan un lugar importante de forma continuada, desde su participación en 1984 al espectáculo *Esercizi sulla tavola di Mendeleev*

²⁴ Traído a colación porque la familia de Rita era judía sefardí, aunque su padre educó a los hijos como librepensadores y Rita era atea.

²⁵ De la compañía Tangram Teatro, dramaturga y directora teatral conocida por su trabajo sobre tetaro y problemas mentales.

²⁶ (1956). Autora y actriz teatral, fundó Teatro Settimo, una de las más importantes compañías teatrales del *Teatro di Ricerca* italiano en los años ochenta y noventa. También es una de las pioneras del Teatro di Narrazione. Cfr. su página web <https://www.lauracurino.it/> [20/06/2022].

(de 1984) hasta su reciente *Big Data B&B* (2022), un texto teatral “che sping[e] a riflettere sulla scelta consapevole di utilizzare gli strumenti messi a disposizione dagli sviluppi dell’intelligenza artificiale, valutandone le ricadute etiche, politiche ed economiche” (afirma Roberta Carpani en el prólogo, 2022: 6)²⁷.

Como hemos visto para Levi Montalcini, en este espectáculo se apuesta por mostrar la importancia y relevancia de Hack como científica, pero sobre todo se insiste en su luminosa humanidad. Ivana Ferri ha creado el texto dramático montando (“cosiendo” dice Curino, que adora las metáforas sartoriales aplicadas al mundo del teatro²⁸) distintas obras autobiográficas de Hack, sobre todo el libro *L’amica delle stelle. Storia di una vita* (1998), para seleccionar no tanto los hitos científicos como la parte más personal, la relación con su marido, la pasión por los animales y las reflexiones éticas sobre nuestra relación con ellos (“perché anche se qualche grande filosofo vorrebbe farci credere il contrario, noi non siamo altro che animali”), los recuerdos de infancia, las vivencias bajo el fascismo y durante la guerra. Parte de esta narración, de 85 minutos de duración, se apoya en canciones de Lucio Dalla y Gianluca Misti, a las que se suman imágenes de distinto tipo, que crean una escenografía peculiar entre fotos de época, reproducciones de estrellas y galaxias y dibujos que, contrariamente a lo que vimos para las imágenes del espectáculo dedicado a Levi Montalcini, ilustran de forma gráfica (a la par que poética) la cotidianidad de Hack en distintos momentos de su vida.

Quizá el aspecto de Hack que más se resalta en el espectáculo es su capacidad de asombro y su curiosidad por todos los aspectos de la vida y el universo, una espiritualidad alegre y atea porque como dijo Margherita y Laura Curino recuerda en el espectáculo: “Lo scienziato, il laico non sono mossi dall’angoscia di ciò che non è spiegabile”.

3.3. ENTRE TEATRO Y VIDAS DE SANTAS

Si *Le parole di Rita* es un espectáculo sobrio y contenido, que evoca elegantemente la vida de Levi Montalcini, mientras que la obra de Ferri y Curino es más desenfadada y vitalista (como, por otra parte, lo fue Hack) y tiene una

²⁷ Sin olvidar su obra más conocida *Olivetti* (escrita con Gabriele Vacis y traducida recientemente al español, 2017) o su participación en *La solitudine del Premio Nobel la sera prima della cerimonia*, de Massimiano Bucchi (de 2014).

²⁸ Cf. Curino (1996).

estética más pop, no es difícil aislar algunas claves comunes a los dos espectáculos. En algunos casos tienen que ver con la evolución de la narración teatral en la escena italiana del siglo XXI y con sus múltiples hibridaciones, pero la clave fundamental es, sin duda, el objetivo compartido de oponerse al olvido sistemático de las figuras de intelectuales y científicas, que dificulta la transmisión de conocimiento y la creación de genealogías femeninas en cualquier campo del saber. Dejando para otra ocasión un análisis taxonómico del personaje “mujer científica” en la escena italiana del siglo XXI según las distintas tipologías de científica representada²⁹, está claro que estas narraciones teatrales, recreando para el público la voz de dos mujeres dotadas de una sabiduría que les otorgaba una autoridad intelectual y moral poco común, reivindican un legado que, más allá de la ciencia y el conocimiento, es sobre todo un mandato ético y vital. Ambos espectáculos insisten reiteradamente en la excepcionalidad del recorrido vital de Levi Montalcini y Hack, un elemento que, a pesar de un notable *understatement*, ya estaba presente en los textos autobiográficos en los que se han inspirado las dramaturgas. Por tanto, a pesar de sus diferencias, los dos montajes participan de la misma función ejemplarizante y exhiben un mismo tratamiento idealizador³⁰. El formato fundamentalmente narrativo les evita las dificultades propias de la escena teatral para representar el tiempo y el espacio y les permite presentar la peripecia vital de las dos científicas desde su niñez hasta la vejez con la misma facilidad a la que nos ha acostumbrado el cine biográfico. Sin embargo, creo que no es el cine el arte más cercano al que pueden haber mirado las autoras, sino que la referencia más concreta, aunque quizá inconsciente, es la de esas vidas de santas que, entre hagiografía y folklore, circularon durante siglos por Europa³¹ y que, hasta muy entrado el siglo XX, en el fondo fueron el único molde narrativo para las auto/biografías de mujeres³². A este propósito, quizá valga la pena recordar que Laura

²⁹ Como, sobre todo para obras narrativas, propone Marco Castellari (2014), apoyándose en estudios como los de Chassay (2009) o Shepherd-Barr (2006).

³⁰ Dos elementos que según Pérez Bowie son típicos de muchas biografías teatrales (2019: 320-21).

³¹ Como subraya Ángel Gómez Moreno (2019), la omnipresencia de las leyendas de santas en la literatura española y en la literatura occidental en general fue indiscutible.

³² Ana Caballé indica que “hasta llegar a mediados de los 70 del siglo XX, la mujer apenas tuvo cabida como sujeto biográfico, y desde luego tampoco como objeto biográfico, de no tratarse de una santa [...] o bien una reina” (2020: 39; la cursiva es mía). No es nada casual que la mismísima Simone de Beauvoir, en el primer volumen de su autobiografía, se detuviera en recordar el impacto que tuvieron las leyendas ha-

Curino estaba familiarizada de antemano con este tipo de leyendas y narraciones, puesto que fue el alma de *Stabat Mater* (1989, uno de los primeros experimentos del *Teatro di Narrazione*), un espectáculo que empezaba justo con la narración de la leyenda sobre el santo o la santa del día contenida en la *Leggenda aurea* de Jacopo da Varazze (es decir, Santiago de la Vorágine)³³.

Desde la teoría de la literatura Pozuelo Yvancos ha subrayado recientemente el fuerte componente oral de la autobiografía (2022: 685) y, especularmente, desde la perspectiva antropológica y folklórica, Aurora Millillo indicó que el *auto/biografismo* es el cauce fundamental que subyace a toda la narrativa de tradición oral³⁴ (1983: 80-81); recordando que, como afirmó Zumthor, oralidad y teatralidad van de la mano, no es por tanto atrevido cerrar el círculo entre estas biografías teatrales y las narraciones de vidas de santa, afirmando que el vínculo entre teatro y literatura hagiográfica no es propio solo del pasado³⁵, sino que muchas narraciones teatrales auto/biográficas de vidas femeninas siguen desempeñando la misma función que, durante siglos, las mujeres confiaron a la narración oral de leyendas hagiográficas sobre vidas de santas. Por poner solo un ejemplo, se puede apreciar como los dos montajes presentan los viajes y las estancias en el extranjero de Margherita y Rita, acogidos al tópico del viaje iniciático de heroínas y santas de tantos relatos folklóricos.

4. CONCLUSIONES

Para concluir, quisiera subrayar que las dramaturgas y las actrices protagonistas de los montajes pertenecen a generaciones y corrientes teatrales lejanas entre sí, sin embargo han escogido fórmulas similares para reflexionar de forma bastante parecida sobre la condición humana en general, sobre la importancia del trabajo (del trabajo bien hecho) en la vida humana y sobre la situación de las mujeres. Y a propósito de generaciones distintas, llama la atención ver como Lazzarini, actriz streheleriana y ronconiana, es capaz de manejarse en un montaje casi antiteatral, que participa claramente de esa “terza ondata del teatro di ricerca” que lo apuesta todo al mestizaje entre escena, artes plásticas, tecnología audiovisual y

giográficas sobre santas en su formación temprana (1967: 31).

³³ Cf. Guccini (2004).

³⁴ Y, añadiría yo, a toda narrativa oral a secas.

³⁵ Para Italia, aparte del ineludible extenso corpus de las *sacre rappresentazioni*, véase Chiabò y Doglio (2001 y 2013); para España, sin ahondar en la importancia de la hagiografía en la comedia nueva, baste pensar por ejemplo en la larga vida escénica de Santa Bárbara en España desde el siglo XVI al XVIII (Fernández Rodríguez, 2019).

arte sonoro, creando una hiperescena que contrasta con la sencillez del texto dramático vehiculado por la actriz.

Dentro de un panorama teatral que muestra un evidente interés por la puesta en escena de biografías de científicos y científicas, las autoras e intérpretes de los espectáculos analizados, quizá conscientes del hecho de que hay que luchar contra un sistema cultural que tiene una extraordinaria capacidad para olvidar con rapidez la existencia y la obra de las mujeres intelectuales, artistas o científicas (sin que tenga importancia lo mucho que llegaron a ser famosas en vida), rinden homenaje a dos mujeres que merecen sin duda ser recordadas por sus logros científicos, pero también por su compromiso con la sociedad. Estas propuestas escénicas tienen un vínculo muy claro, en cuanto a estructura, intención y función, con las leyendas hagiográficas y presentan interesantes analogías con estas últimas a nivel temático y simbólico, proponiendo a mujeres que se han dedicado a la investigación científica como modelos de constancia, autoridad moral y ejemplaridad y vehiculando, al mismo tiempo, una gran carga de asombro y maravilla (¿son tan distintos los ángeles de las leyendas hagiográficas de un factor de crecimiento de los nervios ataviado con una capa negra?) y una exposición de formas de desafiar a los poderes constituidos, en las que emperadores paganos y sistemas culturales y laborales marcados por el patriarcado parecen desempeñar la misma función de antagonista malvado y aparentemente invencible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, E. (2013). “Il teatro e le scienze. Premessa”. En *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alla neuroscienza e ritorno*, G. Sofia (ed.), XX-XX. Roma: Bulzoni.
- BEAUVOIR, S. DE (1967 [1958]). *Memorias de una joven formal*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- CABALLÉ MASFORROLL, A. (2020). “Mujer, feminismo y biografía”. *Signa. Revista de la Asociación española de Semiótica* 29, 37-59.
- CASTELLARI, M. (ed.) (2014). *Formula e metafora. Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*. Milano: Ledizioni.
- CASTELLUCCI, R. (2005). “Il sipario si alzerà su un incendio”. *Art’o. Cultura e politica delle arti sceniche* 18 (autunno), 4-6.
- CHASSAY, J. F. (2009). *Si la science m’était contée. Des savants en littérature*. Paris: Seuil.
- CHIABÒ, M. y DOGLIO, F. (eds.) (2001). *Martiri e santi in scena*. Roma: Torre d’Orfeo.

_____. (2013). *L'eroe sensibile: evoluzione del teatro agiografico nel primo '600. XXXIII Convegno Internazionale. Roma, 29-31 ottobre 2009*. Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.

CURINO, L. (1996). "La vicenda del testo". *Prove di drammaturgia* 1, 9-18.

_____. (2022). *Big Data B&B*. Milano: Il Saggiatore.

CURINO, L. Y VACIS, G. (2017 [1998]). *Camillo Olivetti: A las raíces de un sueño*, J. F. Reyes Montero (trad.). Valencia: Asociación Zibaldone.

FALLETTI, C. Y SOFIA, G. (eds.) (2011). *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Spoleto: Editoria e spettacolo.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N. (2020). "Santa Bárbara y la representación dramática de la santidad en los siglos XVI y XVII". *RILCE* 36.2, 548-71. DOI 10.15581/008.36.2.548-71 [19/09/2022].

FOFI, G. (2000). "Prefazione". En *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, S. Chinzari y P. Rufini (eds.), 5-9. Roma: Castelvechi.

GÓMEZ MORENO, Á. (2019 [2008]). *Claves hagiográficas de la literatura española (del "Cantar de mio Cid" a Cervantes)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

GREGORI, M. G. (2002). "Movimento, metafora del tempo". En *Programma di sala di Infinities*, 26-32. Disponible en línea <http://lucaronconi.it/storage/filemedia/infinities.pdf> [07/09/2022].

GUCCINI, G. (2004). "La storia dei fatti". En *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, G. Guccini y M. Marelli (eds.), 13-52. Castello di Serravalle, Bologna: Le Ariette Libri.

HACK, M. (1998). *L'amica delle stelle. Storia di una vita*. Milano: Rizzoli.

_____. (1999). *Sette variazioni sul cielo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

_____. (2002). *Vi racconto l'astronomia*. Bari: Laterza.

_____. (2009). *Le mie favole. Da Pinocchio a Harry Potter (passando per Berlusconi)*. Roma: Edizioni dell'Altana.

_____. (2010). *Libera scienza in libero stato*. Milano: Rizzoli.

_____. (2012). *Nove vite come i gatti. I miei primi novant'anni laici e ribelli*. Milano: Rizzoli.

HACK, M. Y DOMENICI, V. (2013). *Nocte di stelle. Le costellazioni fra scienza e mito: le più belle storie scritte nel cielo*. Tregarezzo (MI): Sperling & Kupfer.

HORMIGÓN, J. A. (2010). "El teatro y las ciencias: Una relación compleja". *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 132 (septiembre-octubre), 116-129.

LEVI MONTALCINI, R. (1996). *L'asso nella manica a brandelli*. Milano: Dalai Editore.

_____. (2000). *Cantico di una vita*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

_____. (2007). *Tempo di mutamenti-Tempo di azione-Tempo di revisione*. Milano: Dalai Editore.

_____. (2009). *Cronologia di una scoperta*. Milano: Dalai Editore.

_____. (2014 [1987]). *Elogio dell'imperfezione*. Milano: Baldini e Castoldi.

LEVI MONTALCINI, R. Y TRIPODI, G. (2009). *L'altra parte del mondo*. Milano: Rizzoli.

_____. (2011). *Le tue antenate. Donne pioniere nella società e nella scienza dall'antichità ai giorni nostri*. Roma: Gallucci.

MEI, S. (2012). "Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti". *Annali En línea di Ferrara - Lettere AOFL* VII/2, 233/245. Disponible en línea: <http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/598/666> [07/09/2022].

MILILLO, A. (1983). *La vita e il suo racconto tra favola e memoria storica*. Roma-Reggio Calabria: Casa del libro.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2019). "Sobre el teatro biográfico y su relación con el biopic. Una propuesta de tipología". En *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018)*. En *homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 311-334. Madrid: Visor Libros.

PORRO, M. (2015). "Alcuni esempi di Teatro Scienza". En *Manuale teatro scienza*, 22-24. Fondazione Silvio Tronchetti – Teatro Scienza Academy- Piccolo teatro di Milano/ teatro d'Europa. Publicación en línea, disponible en https://www.fondazionetronchetti.it/new/img/pdf/manuale_teatroscienza.pdf [07/09/2022].

POZUELO YVANCOS, J. M.^a (2022). "Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción". *Signa. Revista de la Asociación española de Semiótica* 31, 673-696.

ROMERA CASTILLO, J. (2006). "El descubrimiento del yo: pensadores y científicos se investigan a sí mismos". En su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, 561-593- Madrid: Visor Libros. Puede leerse, además, en <http://ruc.udc.es/dspace/bits-tream/2183/8638/1/CC081art19ocr.pdf> [15/06/2022].

SAVELLI, A. (2005). “Zio Petros tra scienza, letteratura e teatro”. *En Matematica e cultura in Europa*, M. Manaresi (ed.), 305-312. Milano: Springer Verlag.

SESA, M. (2015). “Curino: in scena con Margherita grande scienziata dalla luce umana”. *La Repubblica* (22 de agosto). Disponible en línea: [https://torino.repubblica.it/cronaca/2015/08/21/news/curino_in_sce-na_con_margherita_grande_scienziata_dalla_luce_umana_-121382041/\[07/09/2022\]](https://torino.repubblica.it/cronaca/2015/08/21/news/curino_in_sce-na_con_margherita_grande_scienziata_dalla_luce_umana_-121382041/[07/09/2022]).

SHEPHERD-BARR, K. (2006). *Science on Stage. From Doctor Faustus to Copenhagen*. Princeton: Princeton University Press.

SOFIA, G. (2013). *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alla neuroscienza e ritorno*. Roma: Bulzoni.

SOFIA, G. (ed.) (2009). *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Roma: Edizioni Alegre.

PARTIDA DE VÓLLEY À SOMBRA DE UM VULCÃO: UN MUNDO DISTÓPICO PUESTO EN ESCENA POR EL GRUPO GALPÃO (BRASIL)

VOLLYEBALL MATCH UNDER THE SHADOW OF A VULCANO: A DISTOPIC WORD BY GRUPO GALPÃO (BRAZIL)

Mariana LIMA MUNIZ

Fundação de apoio à Pesquisa de Minas Gerais /
Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)
marianamuniz32@gmail.com

Maurilio ANDRADE ROCHA

Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)
mauriliorocha13@gmail.com

Resumen: El Grupo Galpão, con cuarenta años de trayectoria, es una de las más importantes compañías de teatro de Brasil. En 2020 y 2021, con la pandemia del COVID-19, Galpão tuvo que reinventarse y enfrentar un universo que solo sería imaginable en una película de ciencia ficción: hacer teatro virtualmente. Durante esos dos años en que murieron más de 650.000 personas en Brasil, el teatro sufrió un apagón brutal derivado de la pandemia y también de las políticas culturales del gobierno federal, Galpão hizo cinco obras virtuales, desde teatro transmitido por *streaming*, hasta radioteatro, pasando por varias producciones audiovisuales. En este contexto, se estrenó el teatro-película *Partida de vóley à sombra de um vulcão* (*Partido de voleibol a la sombra de un volcán*), escrito por Sílvia Gomez y la dirección de Fernanda Vianna y Clarisse Campolina. La obra versa sobre una mujer que decide salir de su país para ver un grupo de personas que juegan voleibol bajo la sombra

de un volcán en erupción, un caso real ocurrido en Islandia. La obra crea una realidad distópica de fin del mundo, en la cual el realismo mágico latinoamericano se encuentra con la ciencia ficción.

Palabras-clave: *Partida de vóley à sombra de um vulcão (Partido de voleibol a la sombra de un volcán)*. Sílvia Gomez. Teatro virtual. Teatro brasileño. Ciencia ficción. Pandemia. COVID-19.

Abstract: The Grupo Galpão, with its forty years of experience, is one of the most important theater companies in Brazil in 2020 and 2021, with the COVID-19 pandemic, Galpão had to reinvent itself and face a universe that would only be imaginable in a science fiction movie: doing theater virtually. During those two years in which more than 650 thousand people died in Brazil and the theater suffered a brutal blackout derived from the pandemic and from the cultural policies of the federal government, Galpão made five virtual works, from streamed theater to radio drama, going through several audiovisual productions. In this context, the theatrical film *Volleyball match under the shadow of a volcano* was premiered, written by Sílvia Gomez and directed by Fernanda Vianna and Clarisse Campolina. The play is about a woman who decides to leave her country to see a group of people playing volleyball in the shadow of an erupting volcano, a real case that occurred in Iceland. The work creates a dystopian reality during the end of the world, in which Latin American magical realism meets science fiction.

Keywords: *Volleyball match under the shadow of a volcano*. Sílvia Gomez Virtual theater. Brazilian theater. Science fiction. Pandemic. COVID-19.

1. UN ESCENARIO DE CIENCIA FICCIÓN: LA PANDEMIA DEL COVID-19 EN BRASIL Y SUS EFECTOS EN EL TEATRO

En 2020, de la noche a la mañana, los artistas de teatro vieron canceladas por completo sus funciones. Desde el momento en que el encuentro en un mismo espacio y tiempo se convirtió en una posibilidad de contagio y propagación del virus, los espacios teatrales se vieron obligados a cerrar sus puertas. Esto ocurrió en también es España, como ha estudiado José Romera Castillo (2022), así como en diferentes momentos alrededor del mundo. La

sensación era de fin de mundo y de una realidad distópica e inimaginable para muchos.

En Brasil, proyectos aprobados por leyes de incentivos fueron inviables. La forma de supervivencia del teatro, y de sus artistas y técnicos, sufrió un enorme impacto. ¿Cómo puede sobrevivir un arte caracterizado por el encuentro y la presencia cuando este encuentro se convierte en vector de riesgo? Esa fue la pregunta que muchos se hicieron. Tras un período de parón inicial, varios artistas comenzaron a explorar el único territorio en el que el encuentro aún era viable: el universo digital.

En muy poco tiempo proliferaron las experiencias teatrales en internet. Abarcaron desde la exhibición de grabaciones de espectáculos previos a la pandemia hasta experiencias en el universo digital en la amplitud de sus posibilidades. Muchos artistas, críticos y espectadores se han preguntado: ¿esto es teatro? Mientras tanto, el negacionismo de la pandemia por el gobierno federal contribuía para que los números de muertes fuesen cada vez más asustadores. Sobrepasamos los 650.000 muertos por la pandemia en Brasil. Ninguna guerra en nuestro país ha matado tanta gente y el teatro pasó a reaccionar a la peste que se alastraba por nuestras ciudades sin que nadie fuera capaz de descifrar el enigma de la esfinge, o sin que nadie se dispusiera a hacerlo, parafraseando a Edipo.

Con la extensión del tiempo de la pandemia y el cierre de toda actividad teatral por casi dos años, la pregunta de si lo que se hacía era o no teatro se volvió cada vez menos repetida. Al fin y al cabo, fuera o no teatro, aquella era la única posibilidad que tenían los artistas, los técnicos y el público de seguir unidos.

La experiencia vivida durante la pandemia del COVID-19 llevó a varios artistas, que siempre han trabajado en universos físicos, como el teatro, a explorar las posibilidades de lo digital. Muchos de estos artistas tuvieron su formación en un período previo a Internet, lo que hizo que el desafío fuera aún mayor.

En este trabajo, nuestra proposición central es que el contexto pandémico se convirtió en una distopía creadora de híbridos monstruosos en el teatro del Grupo Galpão, especialmente en la obra *Partido de voleibol a la sombra de un volcán*. A seguir presentamos la trayectoria del Grupo Galpão para contextualizar al lector de su importancia en el teatro brasileño. También introducimos cómo la pandemia hizo con que el grupo tuviera que reinventarse para sobrevivir, ampliando los límites del teatro con la utilización de diversas tecnologías de transmisión remota de presencia.

2. GRUPO GALPÃO: SUS CARACTERÍSTICAS Y TRAYECTORIA

El Grupo Galpão es uno de los grupos de teatro más antiguos e importantes de Brasil (https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Galp%C3%A3o [17/03/2022]). En 2022 completa cuarenta años de trabajo, siendo el destaque de su producción la producción de *Romeo y Julieta*, dirigida por Gabriel Villela, en la década de 1990, que recorrió los principales festivales de teatro de Brasil y del mundo, incluyendo dos funciones en el *Globe Theatre* en los años 2000 y 2012.



Figura 1 – Actores del Grupo Galpão en su teatro en Belo Horizonte (Brasil), 2019.

Desde el inicio de la trayectoria del Grupo, podemos ver la influencia que tiene el público en su trabajo. En 1982, año de su fundación, los actores se propusieron llevar su teatro a los más variados públicos, facilitando el acceso a la cultura y buscando siempre nuevas posibilidades de interacción con el espectador. En sus inicios, Galpão buscaba un lenguaje popular y una comunicación directa, sorprendiendo al público con un teatro callejero. Con el tiempo, el escenario también se convirtió en un importante espacio de investigación para el Grupo, que mantiene una alternancia entre escenario y calle, así como entre directores externos e internos (Alves & Noe, 2006). Galpão suele definirse como un grupo de actores que, invitando a diferentes directores o asumiendo la dirección de algunas obras, trazan un lenguaje propio que permanece abierto a nuevas propuestas y desafíos (Moreira, 2021).

3. EL GRUPO GALPÃO DURANTE LA PANDEMIA: EXPERIMENTACIONES POTENTES DE INMIGRANTES DIGITALES

Pocos grupos en Brasil han sabido reinventarse de una manera tan potente como el Galpão durante la Pandemia de COVID-19. En 2020 y 2022 han producido siete obras. Fueron tres películas de corto y medio metraje, una obra radiofónica, una obra hecha en su teatro y exhibida por *streaming*, una obra en Telegram y otra en Instagram. El grupo ha sabido experimentar diferentes plataformas y diferentes aspectos de lo digital, sea por la imagen, sonido, ampliando las modalidades textuales que posibilitaban su interacción con el público en mayor o menor medida.

En todas las obras hubo una profunda reflexión sobre el momento trágico por el cual el país atravesaba. En *Sonhos de uma noite com o Galpão*, por ejemplo, el grupo ha explorado los sueños y pesadillas recurrentes durante la pandemia. La cuarentena también ha sido retratada en *Histórias de confinamento*, obra en la cual el grupo trabajó con historias personales enviadas por el público por medio de las redes sociales para crear escenas virtuales que reflejaban las angustias sufridas en los primeros meses de 2020.

En el documental *Éramos um Bando*, Galpão reflexiona sobre el dolor de la separación de su grupo de teatro durante la cuarentena y la pérdida de un proceso de trabajo que estaba a pocas semanas de su estreno presencial cuando se deflagró la pandemia. Posteriormente, este proceso fue transformado en la obra radiofónica *Quer ver, escuta* que se proyecta en lo sonoro provocando que el oyente rehaga sus propias imágenes mentales.



Figura 2: Imagen de divulgación de la obra radiofónica *Quer ver, escuta* (2021).

4. PARTIDO DE VOLEIBOL A LA SOMBRA DE UN VOLCÁN: REALISMO FANTÁSTICO Y CIENCIA FICCIÓN

En este contexto de profunda experimentación de la teatralidad en otros medios que van más allá del convivio, acercándose a lo tecnovivio, ha sido creado el teatro-película *Partido de voleibol a la sombra de un volcán* (*Partida de vôlei à sombra de um vulcão*), con dramaturgia de Sílvia Gomez y dirección de Fernanda Vianna, actriz del grupo, y Clarissa Campolina, cineasta. La obra estuvo en cartelera en diciembre de 2021 y ha podido ser vista en las redes sociales del grupo, especialmente en su canal de Youtube¹. La producción ha tenido el mecenazgo de empresas privadas por medio de la política de exención fiscal posibilitada por la ley brasileña de estímulo a la producción cultural en el país. La obra fue cedida a los investigadores especialmente para la redacción de este texto, lo mismo ocurrió con el texto teatral que ha sido puesto en escena, pero todavía no se ha publicado.

He aquí un sintético resumen del argumento de la obra: “Hipnotizada pela imagem de um vulcão ativo do outro lado do mundo, uma mulher parte ao encontro de sua fúria. No caminho, sem conseguir voltar, ela se descobre em uma gravidez extraordinária, começando o relato da viagem que dá forma a esta peça-filme, jornada entre o teatro e o cinema inspirada nas narrativas do realismo fantástico” (<http://portalbelohorizonte.com.br/eventos/apresentacao-artistica/artes-cenicas/teatro-para-tela-partida-de-volei-sombra-do-vulcao> [07/04/2022]).



Figura 3: Escena del teatro-película Partido de voleibol a la sombra de un volcán (2021).

¹ La obra fue exhibida en el Youtube del grupo durante el mes de diciembre de 2021, los sábados y domingos de 20 a 22 horas. Actualmente la obra ha sido retirada del Youtube para su divulgación en festivales. Es posible asistir a un reportaje sobre la obra en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=CnnlykA6PUg> [17/04/2022].

La obra fue escrita especialmente para el grupo por Sílvia Gomez² y propone un viaje de un único personaje denominado ELLA. Desde su proposición textual, el personaje será encarnado o narrado, dependiendo de cada momento, por todos los actores del grupo, independientemente de su género.

Para estudiar los elementos de ciencia ficción en la obra, proponemos un listado de características presentados por Alvarado Vega (2015), Moreno Serrano (2011), Rodríguez Hillón (2015) y Ruiz (2018). La ciencia ficción es un género amplio y otras características podrían ser listadas. Sin embargo, para el estudio de la obra en cuestión, nos parece que las que siguen consiguen analizarla de forma más eficiente:

El momento histórico actual planteado a partir de una ficción fantástica.
Una mirada hacia el futuro frente a un reto a la humanidad.
La presencia de lo monstruoso como el encuentro del Yo con el Otro.
Máquinas extraordinarias.

A continuación, examinamos la obra a partir de estas características elegidas. Es importante tener en cuenta que esos elementos se presentan, muchas veces, de forma yuxtapuesta.

4.1. EL MOMENTO HISTÓRICO ACTUAL PLANTEADO A PARTIR DE UNA FICCIÓN FANTÁSTICA

ELLA sale de su país, Brasil, en búsqueda de un grupo de amigos que juegan voleibol al lado de un volcán en erupción en Islandia, después de haberse enfrentado con una imagen en Instagram que la provocó inmensamente. Se trata de una imagen real, como se puede observar abajo:

² Sílvia Gomez es una joven dramaturga brasileña que ha tenido gran destaque con sus obras para ambientes virtuales en 2020 y 2021. En el enlace que sigue se puede tener acceso a una entrevista con la autora en ocasión del estreno de la obra aquí estudiada: <https://www.otempo.com.br/diversao/silvia-gomez-tempo-de-questionar-fronteiras-e-limites-1.2578573> [17/04/2022].



Figura 4: Post en Instagram de un grupo de amigos jugando voleibol mientras un volcán está en erupción en Islandia.

Yo estaba buscando esto. / Estaba buscando esa furia cuando escuché sobre el volcán. / Quería comprarlo. / Pero la rabia no es algo que se compra en el supermercado. / Tienes que abrirle un camino. Una peregrinación.

Eso es lo que quería cuando me enteré del volcán. El volcán al otro lado del mundo que me hizo dejar, de hecho, la imagen de esos amigos en un *PARTIDO DE VOLEIBOL A LA SOMBRA DEL VOLCÁN* (Gomez, 2021: 6. Traducción libre al español).

Diversos elementos de la obra revelan una distopía que, sin embargo, se parece demasiado a la realidad vivida por tantos en Brasil durante la pandemia. ELLA tiene que partir, salir de su país, para entenderlo. Y al partir, ya no puede volver, porque su país ha dejado de existir.

La obra expone una mirada de la realidad desde la ciencia ficción:

un macrogénero fantástico cuyos mundos ficcionales se presentan como plausibles. Dicho sentido de posibilidad está necesariamente vinculado a la realidad del momento histórico en que aparece, y se deriva del desarrollo lógico de elementos y fuerzas físicas y sociales existentes en la realidad (Rodríguez Hillón, 2015: 2).

Son las condiciones existentes en la realidad del teatro brasileño en 2021 las que han llevado a Galpão a crear un mundo fantástico, monstruoso, que refleja la realidad y, al mismo tiempo, proyecta un futuro posible.

4.2. UNA MIRADA HACIA EL FUTURO FRENTE A UN RETO A LA HUMANIDAD

De acuerdo con Alvarado Vega (2015: 2):

La literatura de ciencia ficción ha intentado dar cuenta de su entorno, a partir de una mirada hacia el futuro, por lo cual se ha constituido en una manera de hacer literario presente que procura lanzar una mirada hacia los grandes retos del ser humano en su hacer cotidiano, pero sin dejar de lado las grandes preocupaciones que de igual forma comporta el ser humano: la ecología, la ciencia, la sobrepoblación, los miedos, los retos, los éxitos.

Hacemos un paralelismo entre la literatura de ciencia ficción, como la describe Alvarado Vega (2015), y el teatro de ciencia ficción que abarca tanto el texto teatral, cuanto la puesta en escena. Mirando hacia el futuro, con ganas de enfrentarse a los grandes retos del ser humano, el vuelco del teatro hacia lo digital llevó al grupo a acercarse a la ciencia ficción de una manera casi natural. La distopía vivida por los colectivos teatrales en Brasil, y por toda la población, los posibilitó a enfrentarse a una realidad que, a veces, se acercaba al realismo fantástico: con animales salvajes en avenidas de grandes ciudades desiertas. En otros momentos, se parecía a una obra de ciencia ficción: una vida casi integralmente mediada por máquinas. Esta yuxtaposición entre realismo mágico y ciencia ficción se presenta fuertemente en *Partido de voleibol a la sombra de un volcán*.

4.3. LA PRESENCIA DE LO MONSTRUOSO COMO EL ENCUENTRO DEL YO CON EL OTRO

En una narración que va y viene y no sigue una línea regular de acontecimientos, ELLA descubre su embarazo durante su viaje al volcán. Y su embarazo, que es narrado por hombres y mujeres en primera persona, se encuentra entre el realismo mágico latinoamericano y la tradición de la ciencia ficción. En algunos momentos, se percibe una belleza en algo que podría ser real, pero está repleto de magia: “Y el día que me fui, descubrí que estaba embarazada. / De repente yo misma era también un pedazo de tierra o algo más en estado de desobediencia” (Gomez, 2021: 8. Traducción libre al español).

En otros, hay algo de más cercano de películas como el *Bebe de Rosemary* o *Alien*, el *Octavo Pasajero*:

Pero algo más muy extraño, quiero decir, algo aún más extraño comenzó a suceder. / Mi vientre estaba creciendo exponencialmente. / En un embarazo normal tienes 9 meses para acostumbrarte a la idea, 9 meses para construir ese nuevo paisaje. / (...) en realidad mi barriga habría crecido 73 milímetros mientras yo decía ex-tra-or-di-na-rio porque creció en un lapso de tiempo. / Y tampoco sé cómo quedé embarazada. Como dije, nunca conocí a nadie con antebrazos fuertes y tonificados que usara la expresión “de esa manera”. / Siempre he estado muy bien sola y por mi cuenta. / Quedé embarazada de algo que no sé qué es (Gomez, 2021: 9. Traducción libre al español).

ELLA está embarazada de algo que no sabe qué es y, por lo tanto, de algo monstruoso. Algo que desvela una realidad que asombra, repugna y también se muestra como una mirada hacia el futuro, una prospección. Este es otro rasgo importante de la ciencia ficción que “ayuda a esta extrañeza como se vislumbra en algunos híbridos entre fantástico y prospectivo” (Moreno Serrano, 2011: 475). La obra de Silvia Gomez (2021) estaría en lo que Moreno Serrano (2011) apunta como una ciencia ficción que genera monstruos prospectivos, capaces de ser repugnantes y a la vez de desnudar características del ser humano: “sus limitaciones, la identidad y la falta de identidad y las posibilidades del YO desde el punto de vista de que el Otro puede resultar inabarcable e incontrolable” (Moreno Serrano, 2011: 474). Es para llegar al Otro por lo que ELLA sale de su país. Y, en la mirada del Otro, se construye su Yo como su contrapunto y, al mismo tiempo, como doble del Otro.

ELLA llega a la sombra del volcán en erupción. El alegre grupo que juega al voleibol la recibe con gran alegría. ELLA descubre que puede hablar en su idioma y que todos la entienden. Ellos la invitan a jugar. Entonces ELLA se pregunta: “¿Quisiera entenderles. De hecho, ¿cómo pueden lucir frescos y relajados con una erupción justo debajo de sus narices?” (Gomez, 2021: 15. Traducción libre al español). Esa pregunta reverbera la situación brasileña de forma contundente, ¿cómo se puede seguir cuándo el caos, la muerte y el (des)gobierno irrumpen bajo nuestras narices?

En la encrucijada pandémica, con sabor del fin de mundo, el futuro se hace presente. A veces, parecemos estar relajados, jugando, mientras todo se deshace bajo nuestros pies. Una vez más el Otro monstruoso – el volcán – es una prospección establecida en la realidad vivida. El volcán habla, característica similar de los monstruos de los cuentos de hadas o de la ciencia ficción (Moreno Serrano, 2011). Y lo que él dice solo se puede escuchar de muy cerca, poniéndose en riesgo.

Al llegar cerca del volcán, ELLA se acerca peligrosamente y lo escucha murmurar: B R A S I L. Su barriga embarazada, que antes era un volcán islandés, ahora son las montañas de Minas Gerais, estado brasileño en el que vive el grupo. El Otro, este volcán monstruoso, le revela a ella misma: sus orígenes, su lugar, su territorio. Y lo hace en un mundo donde las coordenadas geográficas ya no parecen tener sentido, en una vida mediada por máquinas de sustitución de la presencia física por la virtual. En una vida vivida en aislamiento social durante la pandemia.

ELLA está de regreso, pero no la dejan salir. ELLA, entonces, empieza a desnudarse en la aduana, a mostrar sus pechos llenos de leche y su enorme y peligrosa barriga. En la puesta en escena, esa parte del texto es apenas narrada en *off* por los actores, mientras vemos a la actriz mayor del grupo, cerca de 75 años, impedida de entrar en la aduana. Las imágenes del teatro-película se mezclan en tiempos diferentes: un partido de voleibol en un paisaje tropical; montajes de un volcán islandés en erupción, etc. No existe el deseo de construir una película fotorrealista. Montajes, collages y otros recursos más experimentales contribuyen para el equilibrio entre la ciencia ficción y el realismo mágico propuesto. El teatro-película también es un híbrido monstruoso y, por ello, su propia existencia remite a los territorios de la ciencia ficción: “El Yo ahora forma parte del monstruo y el monstruo se encuentra dentro del Yo [...]” (Moreno Serrano, 2011: 476).

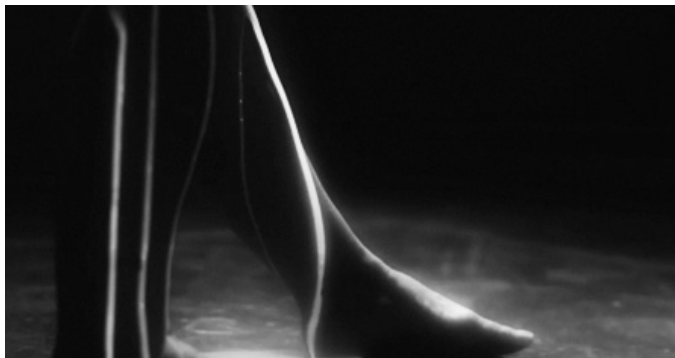


Figura 5: Escena de Partido de voleibol a la sombra de un volcán (2021)

4.4. MÁQUINAS EXTRAORDINARIAS: EL TENSIONAMIENTO DEL TEATRO

La unión entre teatro y cine en *Partido de voleibol a la sombra de un volcán* provoca modificaciones en ambas artes. El teatro experimenta el tecnovivio por un lado, y por el otro, el cine se libra de la necesidad de la verosimilitud y se teatraliza. El resultado es una obra extremadamente experimental desde su concepción dramaturgica, la cual no sigue ni la estructura de una obra de teatro ni la de un guion. Los actores son quienes son en realidad: con sus cuerpos, géneros y edades. Asumen el personaje sin pretender fundirse a él. Como un contador de historias que, por momentos, asume la voz de un personaje de su cuento.

Estamos ante una realidad en la que parece que vivimos en una película de ciencia ficción, en la que nos sentimos jugando voleibol a la sombra de un volcán en erupción, Galpão se reinventa para sobrevivir. Al hacerlo, experimenta diversas virtualidades posibles y llega a su público con cuestionamientos potentes.

Antes de la pandemia, el teatro que usaba la tecnología para reemplazar la presencia física ya existía en Brasil. Frente a la gran cantidad de obras de teatro que no incorporaron la web y lo digital, ni como recurso ni como tema de sus obras, se podría concluir que se trataba de una escena de excepción (Muniz & Dubatti, 2018). Sin embargo, durante la pandemia, esta escena digital se ha convertido en el teatro posible.

Actualmente, en un movimiento acelerado por la pandemia, la sinergia humano-máquina se hace muy presente en lo cotidiano. El futuro parece haber llegado de forma definitiva y “la narrativa de ciencia ficción no sería ciencia sin las referencias a las máquinas extraordinarias

[...] y a los espectaculares avances tecnológicos” (Ruiz, 2018: 355. Traducción libre al español).

5. CONSIDERACIONES FINALES

Partido de voleibol a la sombra de un volcán crea un realismo mágico yuxtapuesto a la ciencia ficción por medio de una distopía. De una situación que, si bien no es exactamente la que estamos viviendo, podría serlo. Salimos de nuestros territorios físicos en dirección a una virtualidad creciente, somos todos inmigrantes digitales rumbo a un volcán en erupción.

Como en toda inmigración masiva, hay una intersección de culturas que provoca tensiones. No solo hay una incorporación de estructuras, dispositivos y técnicas digitales en el teatro, también hay una teatralización de lo digital. Según Dubatti (2018: 5), “todo lo que toca el teatro se transforma en teatro”. Es con esta percepción que defendemos que la experimentación escénica llevada a cabo por Galpão en el universo digital crea categorías y amplía el concepto de teatro matriz (Dubatti, 2016), sin dejar de ser teatro.

La reapertura de los eventos culturales tendrá lugar en muy diferentes tiempos y formas alrededor del mundo. Con doble ciudadanía, el teatro podrá moverse entre territorios físicos y virtuales con la libertad de quienes hablan con fluidez ambos idiomas. Avanzamos hacia una diversidad en la que el teatro no necesita renunciar a sus características ontológicas e históricas para explorar otros territorios.

Como lo que sucede en la sociedad suele verse reflejado en el teatro, son estas condiciones reales que nos hace imaginarnos jugando un partido de voleibol a la sombra de un volcán junto al Grupo Galpão. Hacemos como ELLA, que en el partido de voleibol a la sombra de un volcán:

Por primera vez en su vida, pudo servir por encima y su servicio no solo fue técnicamente perfecto, sino que voló mucho más allá de esas cabezas relajadas con cortes de pelo relajados, en realidad 9225 kilómetros, estrellándose al otro lado del mundo y abriendo un cráter tan profundo que provocó, en suelo latinoamericano, una erupción capaz de generar nuevas formaciones, un extraño e inexplicable suceso reportado internacionalmente (Gómez, 2021: 17. Traducción libre al español).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARADO VEGA, ÓSCAR GERARDO (2015). “La literatura de ciencia ficción: una mirada al futuro en tiempo presente”. *Revista Humanidades* (Universidad de Costa Rica) 5.2, 1-21 (puede leerse también en <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/21211> [06/04/2022]).

ALVES, JUNIA & NOE, MÁRCIA (2006). *O palco e a rua: a trajetória Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas.

DUBATTI, JORGE (2016). *Teatro-matriz; Teatro-Liminar. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.

GOMEZ, SÍLVIA (2021). *Partida de vôlei à sombra de um vulcão*. Texto inédito traducido por nosotros libremente al español.

MOREIRA, EDUARDO (2021). *Grupo Galpão: tempo de viver e de contar*. São Paulo: Editora SESC.

MORENO SERRANO, FERNANDO ÁNGEL (2011). “El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción.” *Signa* 20, 471-496 (puede leerse también en <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6275> [06/04/2022]).

MUNIZ, MARIANA LIMA & DUBATTI, JORGE (2018). “Cena de exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina)”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* (Porto Alegre) 8.2 (abril/junho), 366-389 (puede leerse en <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/69727> [06/04/2022]).

PORTAL BELO HORIZONTE (2021). *Teatro e Tela: partida de vôlei à sombra de um vulcão*. (puede leerse en <http://portalbelohorizonte.com.br/eventos/apresentacao-artistica/artes-cenicas/teatro-para-tela-partida-de-volei-sombra-do-vulcao> [07/04/2022]).

RODRÍGUEZ HILLÓN, DIEGO VICENTE (2015). “Acercamientos a la ciencia ficción”. *La Palabra* 27 (julio-diciembre), 173-187-11 (puede leerse en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302015000200011 [06/04/2022]).

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2022). “Semiótica, pandemias, COVID-19 y teatro”. *Signa* 31, 27-37 (puede leerse en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32184/24686> [20/03/2022]).

RUIZ, SÔNIA MELO DE JESÚS (2018). “Considerações e desconSIDERAÇÕES acerca do gênero de ficção científica.” *Revista de Letras Juçara* 2.1, 353-362, que puede leerse en <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/1570> [06/04/2022].

NIKOLA TESLA Y LA INTERSEMIOSIS DEL IMAGINARIO DE CIENCIA FICCIÓN EN LA ÓPERA *LES ÉCLAIRS*

NIKOLA TESLA AND THE INTERSEMIOSIS OF THE SCIENCE FICTION IMAGINARY IN THE OPERA *LES ÉCLAIRS*

Arthur SIMON ZANELLA

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

arths@hotmai.com

Resumen: Si bien la ciencia ficción es un concepto con distintas posibilidades de reconocimiento, algunos elementos son notoriamente recurrentes, posibilitando algunas nociones mínimas de consistencia a lo que podemos llamar imaginario, campo colectivo y, de alguna manera sedimentaria, de signos que transforman y traducen su exterioridad e interioridad. Así, la investigación busca examinar cómo estos procesos intersemióticos llevaron al desarrollo de un personaje con fuerza arquetípica dentro de este imaginario, que terminó llevándolo a la teatralidad, pero partiendo de una personalidad histórica, en este caso el inventor serbio-estadounidense Nikola Tesla. Para ello, se investigan los cruces entre su biografía y los intereses de la ciencia ficción, así como distintos casos en los que su representación multimedia puede apuntar como evidencia del funcionamiento de esta intersemiosis que llegó a los escenarios en 2021 con la ópera *Les Éclairs*.

Palabras clave: Nikola Tesla. *Les Éclairs*. Ópera. Ciencia ficción. Semiótica.

Abstract: Although science fiction is a concept with different possibilities of recognition, some elements are notoriously recurrent, enabling

some notions of minimal consistency to what we can call imaginary, a collective field and, in some way sedimentary, of signs that transforms and translates its exteriority and interiority. Thereby, this research examined how these intersemiotic processes led to the development of a character with archetypal force, that ended up taking him to theatricality, but starting from a historical personality, the case of the Serbian-American inventor Nikola Tesla. To this end, intersections between his biography and science fiction interests are investigated, and different cases in his multimedia representation may point to evidence of the functioning of this intersmeiosis that reached the stage in 2021 with the opera *Les Éclairs*.

Keywords: Nikola Tesla. *Les Éclairs*. Opera. Science fiction. Semiotics.

Aún hoy es una tarea compleja definir con absoluta claridad qué es la ciencia ficción. Es quizás una de las formas más justas de estar simplemente de acuerdo con uno de sus creadores más destacados, Norman Spinrad (1974: IX), quien llegó a declarar que “science fiction is anything published as science fiction”. Con tal amplitud, podrían entrar en esta lista otras obras que, aunque famosas y relevantes para las artes narrativas, incluso aquellas que no buscan el protagonismo en elementos científicos, sino que de alguna manera tocan escenarios distópicos y/o futuristas.

La ciencia ficción puede considerarse un campo imaginativo relativamente amorfo, aunque explora reiteradamente algunos temas, orbitando las posibles consecuencias de las innovaciones científicas, sociales y tecnológicas en líneas temporales paralelas a la que vivimos o en proyecciones sobre nuestro propio futuro.

El poder de la ciencia ficción, por su gran interés por el futuro y sus cientos de sólidas apariencias a través de la apropiación de la ciencia –principalmente en su faz mitológica de irrefutabilidad– acaba trascendiendo relaciones espacio-temporales arraigadas, como la idea de una continuidad unidireccional del tiempo cotidiano en una especie de línea. Esta “línea” se rompe por representaciones directas dentro del contexto narrativo, con máquinas del tiempo u otro tipo de movimiento sobrenatural en el tiempo, pero es perceptible una ruptura a un nivel más amplio, al posibilitar y naturalizar consideramos otras innumerables líneas que se ramifican y cruzan con la línea cotidiana en la forma que la imaginación puede alcanzar.

Por tanto, podemos construir escenarios en futuros hipotéticos que toman como pasado cualquier tramo histórico que conozcamos, de épocas anteriores al *Homo sapiens*, como el encuentro con el monolito en *2001-A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, EE. UU., 1968), hasta las distopías relativamente contemporáneas que muestra la serie *Black Mirror* (Charlie Brooker, Reino Unido, 2011-2019).

La importancia de este tipo de análisis del futuro suele relacionarse con la reflexión moral sobre la condición humana presente y pasada, corroborada por la ciencia ficción, que por su naturaleza, fundamenta conjeturas sociales a partir de cambios tecnológicos, hasta ahora abstractos, en escenarios que involucran emocionalmente al interlocutor, catalizando, incluyendo debates de carácter político que, de celebrarse en un ámbito estrictamente académico, tendrían una dificultad mucho mayor de permeabilidad pública.

Tal permeabilidad se expande, del mismo modo, cuando se aborda la ciencia ficción no sólo como un género narrativo, sino como un gran imaginario colectivo y sedimentario basado en conjeturas en torno a mundos alternativos con reglas y estructuras creíbles y consistentes, separados de algún modo del mundo común o familiar de nuestro tiempo y lugar empíricos.

Esta dinámica formativa actual del imaginario sci-fi (aprovechando las siglas del idioma inglés) constituida por cruces ininterrumpidos, metamorfosis y traducciones multimedia de elementos reales y ficcionales, entonces, puede ser investigada desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, buscando visibilizar las articulaciones ontológicas y la socio-comunicación de la contemporaneidad.

Como parte de los propósitos de la semiótica de la cultura radica en el estudio de la constitución y dinámica de los sistemas de signos culturales, la presente propuesta entiende que el objeto de estudio se define semióticamente principalmente por la interconexión de diferentes códigos de lenguajes literarios, audiovisuales y teatrales. Se entiende así que tanto las interacciones entre códigos y signos del teatro, el cine, los videojuegos, etc., mueven diferentes procesos culturales en sus épocas históricas. Sumado a esto, la posibilidad de ver cómo tales sistemas semióticos constituyen aperturas para la organización de características propias del imaginario como convergencias estructurales para las narrativas e incluso personajes con un papel central en la articulación ficcional.

Entre estas convergencias estructurales, corresponde a esta investigación destacar el sentimiento de asombro o admiración, y para que este

efecto, entonces, se manifieste en la obra de ciencia ficción, es necesario construir un contraste entre el elemento extraño y las condiciones que de alguna manera fueron normalizadas, ya sea por el contexto narrativo, o por la incorporación de la dinámica cotidiana del interlocutor. Así, cuanto mayor sea la confianza del público en relación con el componente extratextual, mayor será el potencial de asombro o fascinación en la obra.

En este sentido, la sacralidad que reviste recurrentemente lo que llamamos historia, e incluso hechos históricos (aislados), sirve como fuerte candidato para este contraste con todo lo nuevo y exótico que puede traer el imaginario sci-fi. Campos enteros de este universo fueron contruidos en torno a visiones estéticas relacionadas con un período de nuestra sociedad por parte de establecimientos historiográficos, como es el ejemplo de *Steampunk*, que se basa en la fusión entre tecnologías y estilos futuristas, y los del siglo XIX, imaginando que el progreso tecnológico no había sido perpetuado por la electricidad sino por la máquina de vapor.

Nuestro interés radica precisamente en estos procesos de traducción, que pueden esclarecerse fácilmente a través de la lente de Julio Plaza (2008), quien, en su obra *Tradução intersemiótica*, desarrolla y amplía la categoría señalada por Roman Jakobson (1969: 65), como “transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, aunque el teórico literario ruso-estadounidense estaba interesado en un enfoque de investigación principalmente lingüístico.

Plaza (2008), por su parte, se centra precisamente en la extrapolación del campo lingüístico, entendiendo que la acción de traducir traerá consigo invariablemente sistemas de signos extrínsecos a lo que inicialmente puede considerarse como un par de sistemas en transición unidireccional. Su enfoque recae en la producción de relaciones dialécticas entre lo traducido, teniendo en cuenta las diferentes direcciones que puede tomar este proceso y especialmente el aspecto creativo que lo envuelve.

También es relevante que Plaza (2008) atribuya a la traducción intersemiótica atributos fácilmente visibles en el imaginario de la ciencia ficción, como la indiferencia hacia los criterios de fidelidad cercanos a la entidad considerada “original”, lo que también ocurre en la amalgama del contexto extratextual cotidiano o histórico – de alguna manera “original” – en la ciencia ficción, cuyos límites están definidos únicamente por la destreza narrativa. Otro aspecto es el valor de originalidad atribuido proporcionalmente al resultado de la traducción, en relación a lo traducido inicialmente, del mismo modo que se pueden leer las ramificaciones

espacio-temporales de la ciencia ficción como universos completamente independientes.

A través de la reiteración traslacional, el imaginario puede crear raíces cada vez más sólidas y las riquezas perceptibles en esta red creativa son de especial interés para quienes buscan comprender cómo un campo aparentemente amorfo puede aún permanecer culturalmente coherente y vivo.

Una de estas riquezas proviene de la integración histórica de la creación de narrativas de ciencia ficción, como apuntábamos anteriormente, pero que destaca precisamente por encarnar y antropomorfizar una serie de ideas y relaciones caras al imaginario sci-fi, instrumento común para construcción narrativa, especialmente a la basada en funciones arquetípicas.

El caso a examinar en esta investigación es el de Nikola Tesla, un prolífico inventor formado en ingeniería mecánica y eléctrica, nacido en 1856 en lo que hoy es Croacia y naturalizado en los Estados Unidos, a donde emigró en 1884 (https://es.wikipedia.org/wiki/Nikola_Tesla [11/05/2022]). Lleno de misterios y dramas, ya se tiene alguna pista sobre el gran interés que despierta su biografía. A pesar de protagonizar junto a Thomas Edison el revolucionario proceso de desarrollo y difusión de la electricidad como parte de nuestra vida cotidiana, al final de una vida brillante y torturada, el físico terminó su propia historia sin ningún recurso y viviendo en una pequeña habitación de hotel en Nueva York. Pasó sus últimos días alternando entre noches de insomnio trabajando en ecuaciones matemáticas y problemas científicos en su cabeza y días en parques rodeado de palomas, las últimas criaturas por las que parecía tener algún afecto.

Hijo de un sacerdote de la Iglesia ortodoxa serbia, Tesla mostró desde temprana edad intrigantes obsesiones como memorizar libros enteros y tablas logarítmicas, así como aprender idiomas con facilidad y un trabajo continuo durante el día y la noche con solo unas pocas horas de sueño.

Partiendo hacia Nueva York, Tesla terminó ayudando a Edison a mejorar varios de sus inventos, incluidos sus motores de corriente continua. Tal proyecto, según trascendió, habría sido parte de un acuerdo entre ambos con un pago que ahora sería millonario para Tesla. Edison habría afirmado entonces que era solo una broma y que no le pagaría tal cantidad a Tesla, quien desde entonces se aisló del empresario (TESLA, 1982).

Terminó aportando sus innovaciones y mejoras en la tecnología de corriente alterna al empresario e ingeniero George Westinghouse, quien creía en el potencial de las ideas para transmitir energía eléctrica a largas distancias. Su refinamiento de la tecnología de corriente alterna eventualmente ayudaría

a Westinghouse a ganar la “guerra de las corrientes” en la que el principal rival era precisamente Edison y la corriente continua. A pesar de que la energía de corriente alterna sigue siendo el estándar para la transmisión de larga distancia en todo el mundo hasta el día de hoy, Tesla tendría una conclusión de su vida completamente diferente de lo que nadie podría haber imaginado.

A pesar de esto, su propia vida ha sido reinventada incluso antes de su fallecimiento, con incursiones de ciencia ficción que se remontan a 1901, con la novela de J. Weldon Cobb *To Mars With Tesla; or, the Mystery of the Hidden World*, una aventura en la que Tesla, ayudado por Young Edison (sobrino ficticio de Thomas Edison) y un par de científicos, busca comunicarse con el planeta Marte.



Imagen 1 – El personaje de Marko Dragic como representación de Nikola Tesla y su autómata.

<https://www.geekcosmos.com/how-to-discover-fate-of-marko-dragic-red-dead-redemption-2-artificial-intelligence-trophy/> [08/05/2022]

Desde entonces, sus representaciones directas e indirectas en este imaginario no han hecho más que crecer, especialmente en el cine y los nuevos medios como los videojuegos, y no es casual que Tesla sea un soporte histórico de múltiples narrativas cuando uno se da cuenta de la recurrencia con la que su nombre aparece en el imaginario de la ciencia ficción, incorporando a él mismo una cierta oscuridad científica, muchas veces presupuesta por haberse enfrentado a Edison, un adversario cuyo éxito y ubicuidad de su producción sirven de combustible a fantasías antisistema y realidades paralelas de resultados históricos distintos a los que experimentamos cronológicamente.

El científico ha sido un personaje de novelas como *The Astounding, the Amazing, and the Unknown* (2011) en las que los secretos de Tesla son investigados por otras figuras conocidas como Robert Heinlein, L. Ron Hubbard e Isaac Asimov. a cómics como *The Light and Darkness War* (1988-89) en el que Tesla es transportado, después de la muerte, a otra dimensión donde otros guerreros humanos y científicos fallecidos como Leonardo Da Vinci se involucran en una batalla interminable contra fuerzas malévolas.

Los videojuegos lo reviven de innumerables otras maneras, a menudo de una manera superficial y caricaturesca como en el juego de disparos *Tesla vs Lovecraft* (2018) en el que Lovecraft está poseído por Cthulhu y roba todos los inventos de Tesla usándolos para abrir un portal dimensional para los monstruos representados en su ficción. Otras veces hay una elaboración más profunda, generalmente asociándolo al movimiento *steampunk*, como en *The Order: 1886* (2015) donde ayuda al personaje principal en el juego ambientado en una historia alternativa de 1886, así como en *Red Dead Redemption 2* (2018) donde se gana el seudónimo de “Marko Dragic”, quien busca inversores para su trabajo sobre las ondas electromagnéticas, y muere tras crear un autómata arrepentido, en clara alusión a *Frankenstein* (1818), que según Brian Aldiss (1973) debe considerarse el primer relato de ciencia ficción real por su contraste con sus antecesores góticos y por inaugurar esta nueva forma de crítica de la sociedad, dando luz a que la ciencia ficción se convertiría en un refugio para el pensamiento antirreligioso y antisistema.

Tesla también romperá las barreras ficcionales del imaginario de la ciencia ficción al nombrar en 2003 a la *big tech* estadounidense de vehículos eléctricos y energías limpias, con sede en Palo Alto, y cuyo máximo accionista y presidente es Elon Musk, considerado ya como la persona más rica en el mundo y conocida por sus controvertidas visiones, altas inversiones en transporte espacial, inteligencia artificial y neurotecnología, además de su declarada fascinación por la ciencia ficción (Brown, 2021).

En cine, con Christopher Nolan, se realizó una incursión en el imaginario de la ciencia ficción bajo la lente del universo hollywoodiense contemporáneo, cuyo alcance de audiencia global no puede ser desviado cuando se pretende escudriñar fuentes significativas para el repertorio audiovisual del imaginario sci-fi. En *The Prestige* (EE. UU., 2008), el director indaga en un enfoque ambiguo al elaborar científicamente los pocos elementos que podrían considerarse sobrenaturales, aunque no se rompan las auras míticas y místicas. Uno de estos casos es la presenta-

ción del personaje que puede ser considerado el “mago-científico” que apoya al protagonista y en este caso se trata precisamente de Nikola Tesla, quien también cumple la segunda función de aportar detalles de origen histórico, como la presencia de personalidades que realmente existieron, en la elaboración de una realidad más factible y por tanto con mayor potencial para ser rota fantásticamente.

En este caso, la gran revolución tecnológica de ciencia ficción, el dispositivo electrorreplicador utilizado por el mago Angier había sido creado por Tesla, también reconocido como un teórico futurista siendo interpretado por otra personalidad famosa, el cantante David Bowie.

La traducción consecutiva y multimedia de este personaje es parte fundamental de su propio establecimiento como parte estructural del imaginario de la ciencia ficción, que encontró en Tesla una narrativa histórica con potencial arquetípico. Como proceso de traducción más reciente vendría el teatro, con la ópera biográfica en dos actos *Tesla - Lightning in his Hand* del compositor australiano Constantine Koukias, que se estrenó en 2003 en el Festival 10 Days on the Island en Hobart, Tasmania.

Es incluso sintomático que los ejemplos de representación de este personaje hayan sido tan escasos y recientes en el teatro en relación a otros medios que requieren fundamentalmente de electricidad y en sí mismos se involucran con la concepción contemporánea del avance tecnológico. Así, advertir que Tesla ha llegado al teatro demuestra una sedimentación suficiente en el imaginario de la ciencia ficción como para traspasar incluso sus límites más habituales en relación con los medios.

La incursión teatral más reciente tuvo lugar en noviembre de 2021, con otra ópera biográfica, *Les Éclairs*, esta vez representada en la Opéra Comique de París, con libreto de Jean Echenoz y música de Philippe Hersant (<https://www.opera-comique.com/fr/spectacles/les-eclairs> [05/05/2022]). La obra tiene sus propios lazos de traducción, derivados de la novela *Des éclairs*, de por Jean Echenoz, publicada por Édition de Minuit, en 2010, siendo el último libro de una trilogía informal compuesta por *Ravel* (2006) y *Courir* (2008), cada uno inspirado por un genio (incluido Maurice Ravel y Emil Zátapek) cuya creación no es socialmente reconocida como cabría esperar.

Con todo lo expuesto en relación al papel sustancial que juega la construcción arquetípica de Nikola Tesla en el imaginario de la ciencia ficción, independientemente de la proximidad que su representación tiene en relación con los hechos históricos comprobables de su bio-

grafía, es evidente que *Les Éclairs* contribuye a este imaginario tanto como las demás obras narrativas, además de reforzar la relevancia de este personaje al consolidarlo en otro medio en el que poco había habitado. Sin embargo, la ópera abre espacio para la discusión conceptual con la que se inicia esta investigación: ¿qué es, al fin y al cabo, la ciencia ficción?

La narración se centra en los destinos de Tesla, que aquí recibe el nombre de Gregor, incluso con el objetivo de emancipar aún más al autor en relación con los hechos históricos ya conocidos, especialmente tras su llegada a Nueva York, aun así, la vasta colección de signos clásicos que ronda en la imaginación de la ciencia ficción —como extraterrestres o recursos tecnológicos inexistentes en nuestra realidad cotidiana, por ejemplo— no se presenta en la obra teatral.

A primera vista, esto sería un claro indicio de que tal obra no podría ser tratada como ciencia ficción, pero hay que tener en cuenta la construcción narrativa completa que traza, a partir del enfrentamiento entre Gregor y los grandes empresarios americanos, que harían llevar su interés por la evolución de las aplicaciones de la electricidad a meros espectáculos con efectos especiales y la compañía de los pájaros, en lugar de lo que él podría imaginar que es su propia revolución social.

La ópera consta de cuatro actos, el primero destinado al encuentro entre Gregor y Thomas Edison, quien lo despide tras presenciar y registrar el talento del joven recién llegado a Estados Unidos. El interés por Gregor tanto por la óptica diegética como por la narrativa se mantiene a instancias de la periodista Betty, quien entrevistó a Edison y descubrió que Gregor vivió con ocupaciones mucho más simples después de estos eventos. El segundo acto gira en torno a los conflictos que genera la reexposición de Gregor al público, luego de que Betty lo ayude a asociarse con empresarios y filántropos, con quienes termina teniendo desavenencias personales de carácter amoroso.

A mitad de la narración, en el tercer acto, emerge con mayor intensidad el excéntrico lado de Gregor, encontrándose ya en una especie de autoexilio en Colorado para luego regresar convencido de que ha establecido comunicación con civilizaciones extraterrestres, y deseo de desarrollar energía libre de uso en beneficio de la humanidad. El cuarto acto cierra la tragedia, mostrando los efectos prácticos en la vida de Gregor, luego de su desconexión de las convenciones sociales y comerciales que lo involucraban, mostrándolo volviéndose loco en su habitación de hotel, viviendo

solo con los pájaros del vecindario y sin poder mantener relaciones ni con Betty ni con Ethel, esposa del único filántropo que todavía financió a Gregor al final de su carrera, y que incluso confiesa su amor por Gregor a Norman, su marido.

Les Éclairs, así, encierra una perspectiva romantizada con amplia libertad para la biografía de Tesla bajo un tono trágico construido mayoritariamente sobre un conflicto con una alta dosis maniquea en el que Thomas Edison encarna un rostro malévolo de la sociedad en forma de villanía clásica a través de melodías más oscuras que lo acompañan y su propio comportamiento y gestos marcadamente agresivos, en contraste con un Tesla inquieto y desafiante, que a pesar de ello, se mantiene a lo largo de la obra con rasgos diametralmente opuestos, explorando siempre más los daños que su psicología y personalidad le causa a sí mismo que a otros.

Al final de la obra, esta dualidad se traduce de manera notablemente explícita al levantar literalmente a Gregor sobre una viga metálica a una altura considerable en relación con el escenario mientras Edison inicia su discurso de victoria, ahora acompañado por el micrófono de la prensa (presentado como partidario de los grandes intereses corporativos de la época). Como una ascensión apoteótica o, al menos, glorificada, antes del exilio y del martirio final, al discurso de Edison se opone un coro de ciudadanos que cantan que:

L'un et l'autre
ont changé notre espace.
Ils ont accéléré le temps.
Mais l'un sait vendre,

et l'autre pas.
L'un compte quand l'autre calcule.
L'un surveille
les cours de la bourse,
pendant que l'autre suit ses rêves.
L'un questionne son portefeuille,
quand l'autre s'adresse aux Martiens.
(<https://youtu.be/-lj3Rg9fZD8> [11/05/2022]).



Imagen 2 – Representaciones escenográficas de una visión moderna en la ópera *Les Éclairs*.

<https://youtu.be/-lj3Rg9fZD8> [08/05/2022]

El antagonismo concebido entre los inventores refuerza el carácter arquetípico del propio Tesla, atribuyéndole también un aura heroica, un rasgo común a la imaginación de la ciencia ficción. E incluso externalizando las causas de su tragedia, en lugar de adoptar una perspectiva más subjetiva y centrada en la introspección a menudo quimérica de Tesla, – un punto de vista potencialmente caro a un enfoque romántico – *Les Éclairs* se mantiene en gran medida dentro de la dualidad que impulsa en buena parte todo el romanticismo clásico del siglo XIX, que desde *Frankenstein*, se ha alineado considerablemente con el imaginario de la ciencia ficción al oponer los avances tecnológicos a futuros dilemas morales y distopías morales futuras e incluso presentes.

La escenografía de la ópera es también un elemento fundamental en la transmisión sintetizada del malestar romántico con los avances de la ciencia y la tecnología, que es revisado de diferentes maneras por lo que llamamos moderno y su descenso expansivo, en posmoderno, hipermoderno, etc. *Les Éclairs* tiene un fondo escenográfico único en un lenguaje minimalista con una representación de la ciudad, la fábrica y el gris que en sí mismo demuestra la relevancia de este contexto de creciente urbanización en algún nivel opresivo, pero que puede iluminarse de diferentes maneras para reflejar el tono narrativo de diferentes momentos de la ópera.



Imagen 3 – Nikola Tesla siendo representado en la ópera *Les Éclairs*.
<https://www.opera-comique.com/en/shows/les-eclairs> [08/05/2022].

El tema todavía es retomado por la viga metálica sobre la que se erige Gregor al final de la ópera, como una alineación más cercana a la discusión moderna de principios del siglo XX en la que la densificación urbana recibe apoyo, en contraste con el malestar romántico, por parte de los arquitectos y urbanistas, además del propio efervescente mercado inmobiliario. La escena puede incluso leerse con una traducción de una de las imágenes más simbólicas de ese momento, en la década de 1930, con la fotografía *Lunch Atop a Skyscraper*, que, a pesar de ser escenificada para publicidad en el rascacielos 30 Rockefeller Plaza de Nueva York, marcó históricamente para la ciudad y para el país, además de condensar en sí mismo una visión futurista paralela a la que muestra la ciencia ficción.

El mismo edificio en el que se escenificó *Les Éclairs*, la Salle Favart, oficialmente Théâtre de l'Opéra-Comique, actual sede de la Opéra-Comique, tiene conexiones innegables con los avances tecnológicos que implican la figura de Tesla, siendo el primer auditorio de teatro de la ópera en Europa para ser equipado con iluminación totalmente eléctrica y celebrado por la prensa.

Después de un largo período de pandemia y reclusión social en el que las relaciones se desarrollaron básicamente por medios electrónicos, el regreso de eventos compartidos en persona como el teatro en 2021 dio la oportunidad de revivir no solo la Opéra-Comique una vez más, sino la ópera francesa en general y reflexionar sobre nuestra propia condición humana en relación con la ciencia y la tecnología, como bien hace la ciencia ficción.

Les Éclairs, en este contexto actual, entonces, revela que el concepto de ciencia ficción sí puede romper algunos de sus límites rígidos recurrentes, como la presentación directa e incluso indirecta de tecnologías inexistentes como catalizadores narrativos y acercarse al desvelamiento propuesto por Spinrad (1974), aunque no anda por la autodenominación de la obra, sino por la traducción intersemiótica mucho más intensa del héroe antisistema Nikola Tesla elaborado por el imaginario de ciencia ficción que por lo que la documentación histórica puede mostrar en relación a su impacto en la época. Además, la obra amplía el horizonte para la simple lectura de un determinado episodio histórico que supone una revolución tecnológica bajo el lenguaje de la ópera, que aporta estructuras narrativas propias que la acercarán a la ficción, volviéndola científica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDISS, BRIAN (1973). *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*. New York: Schocken Books.

BROWN, MIKE (2021). *What Elon Musk's love of science fiction reveals about Tesla and SpaceX*. *Inverse*, 10 nov. Disponible en <https://www.inverse.com/innovation/elon-musk-sci-fi> [08/05/2022].

JAKOBSON, ROMAN (1969). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

PLAZA, JULIO (2008). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

SPINRAD, NORMAN (1974). *Modern Science Fiction*. New York: Anchor.

TESLA, NIKOLA (1982). *My Inventions: The Autobiography of Nikola Tesla*. New York: Hart Brothers, Pub.

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Director: José ROMERA CASTILLO

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura
(UNED)
jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse
en su página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

I.- ACTAS DE CONGRESOS

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1*. Que puede leerse en <https://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/1567/483>.
2. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
3. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros.
4. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros.
5. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
6. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.
7. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
8. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
9. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.

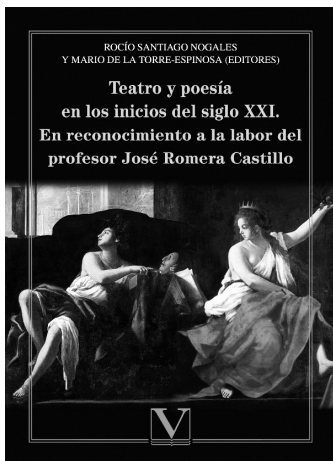
10. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.
11. José Romera Castillo, ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
12. José Romera Castillo, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
13. José Romera Castillo, ed. (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
14. José Romera Castillo, ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
15. José Romera Castillo, ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
16. José Romera Castillo, ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
17. José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
18. José Romera Castillo, ed. (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
19. José Romera Castillo, ed. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
20. José Romera Castillo, ed. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
21. José Romera Castillo, ed. (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
22. José Romera Castillo, ed. (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
23. José Romera Castillo, ed. (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum.
24. José Romera Castillo, ed. (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
25. José Romera Castillo, ed. (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
26. José Romera Castillo, ed. (2017). *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
27. Urszula Aszyk, José Romera Castillo et alii, eds. (2017). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
28. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2018). *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.

29. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
30. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
31. José Romera Castillo, ed. (2019). *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
32. José Romera Castillo, ed. (2021). *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- 33.- Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre-Espinosa, eds. (2022). *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*. Madrid: Verbum.
34. José Romera Castillo, ed. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Se publica en este volumen.

II.- REVISTA SIGNA

Asimismo, el Centro de Investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000), 10 (2001), 11 (2002), 12 (2003), 13 (2004), 14 (2005), 15 (2006), 16 (2007), 17 (2008), 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011), 21 (2012), 22 (2013), 23 (2014), 24 (2015), 25 (2016), 26 (2017), 27 (2018), 28 (2019), 29 (2020), 30 (2021), 31 (2022), 32 (2023). La revista, altamente indexada, se edita en formato impreso (Madrid: UNED), electrónico y en CD:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>
<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>
<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive>
<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>



ROCÍO SANTIAGO NOGALES
MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA
(EDS.)

**Teatro y poesía en los inicios del siglo
XXI. En reconocimiento a la labor del
profesor José Romera Castillo**



I.S.B.N.: 978-84-1337-777-3

La cadena de estudios del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el Dr. José Romera Castillo, sobre estos ámbitos artísticos es ya muy numerosa. Este volumen, editado por Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre-Espinosa, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* -patrocinado por varias entidades (Academia de las Artes Escénicas de España, Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, Asociación Española de Semiótica, Instituto del Teatro de Madrid, además de la UNED)-, se centra en el estudio de las relaciones de estas dos áreas tan importantes en la cultura universal. En el volumen se presenta, en primer lugar, una serie de aspectos y testimonios en homenaje al profesor José Romera al terminar su periodo de docencia. Le siguen cinco apartados sobre las relaciones del teatro y la poesía en nuestro siglo: testimonios de los dramaturgos, unos panoramas generales, la presencia del Siglo de Oro, el siglo XX y el siglo XXI en las dramaturgias y en la escena actual. Un volumen muy novedoso en los estudios teatrales actuales, porque, como decía Lorca, “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana”.

VERBUM TEATRO

La cadena de estudios del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el Dr. José Romera Castillo, sobre estos ámbitos artísticos es ya muy numerosa. Este volumen, editado por el mencionado profesor, *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* -patrocinado por varias entidades (Academia de las Artes Escénicas de España, Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, Asociación Española de Semiótica, Instituto del Teatro de Madrid, además de la UNED)-, se centra en el estudio de las relaciones de estas áreas tan importantes en la cultura universal, que han tenido escaso cultivo. En el volumen, tras una introducción sobre el tema, se presenta, en primer lugar, una serie de aspectos generales sobre las relaciones del teatro con las ciencias y la ciencia ficción. Le siguen dos apartados, centrados tanto en las dramaturgias que suben al escenario piezas en español sobre el tema, así como en otras lenguas, en el siglo XXI. Un volumen muy novedoso en los estudios teatrales actuales.

José Romera Castillo, Catedrático emérito de Literatura Española, ha ejercido la docencia en las Universidades de Valencia, Córdoba y la UNED (en la actualidad), así como en diversas universidades europeas, americanas, asiáticas y africanas. Académico de número de la Academia de las Artes Escénicas de España; Correspondiente de las Academias Chilena, Norteamericana, Puertorriqueña y Filipina de la Lengua Española, así como de las Academias de Buenas Letras de Barcelona, Granada y Córdoba y Académico honorífico de la Academia Hispanoamericana de Buenas Letras. Dirige el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y la prestigiosa revista *Signa*. Ha publicado más de 40 libros y más de 250 artículos. Especialista en semiótica, literatura y teatro actuales, así como en las relaciones de ambas parcelas con las nuevas tecnologías. Destacan sus estudios referidos al teatro: *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, *Semiótica literaria y teatral en España*, *Literatura, teatro y semiótica: método, prácticas y bibliografía*, *Teatro español: siglos XVIII-XXI*, *Teatro español entre dos siglos a examen*, *Teatro de ayer y de hoy a escena* y *Calas en el teatro español del siglo XXI*. Ha sido Decano de la Facultad de Filología y director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Fundador y Presidente de honor de la Asociación Española de Semiótica y de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, Vicepresidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica, Vocal de la International Association for Semiotic Studies, así como de ALFAL, Asociación Internacional de Hispanistas, etc. La Facultad de Filología de la UNED ha creado en su honor el *Premio de investigación filológica "Profesor José Romera Castillo"*. Autor y coordinador de diversos programas educativos en TVE2, Canal Internacional de TVE y RNE. Su dilatada y fructífera trayectoria lo convierte en uno de los mayores especialistas teatrales del hispanismo internacional.

ISBN978-84-1337-934-0



9

788413

379340

VERBUM 2023