



finalista del XXXIII PREMIO BORN DE TEATRO 2008

EL LADO OESTE del GOLDEN GATE

un montaje de **PROYECTO MÖBIUS** escrito y dirigido por **PABLO IGLESIAS SIMÓN**
con **ARANTZA ARTEAGA - JORGE BASANTA - RUTH DÍAZ - PABLO HUETOS - ÁNGEL SAVÍN**

EQUIPO ESCÉNICO: Escenografía: ELISA SANZ / Vestuario: YAIZA PINILLOS / Iluminación: ALFONSO RAMOS / Magia: MANUEL VERA / Producción Ejecutiva: MAITE SANZ / Ayudante de Dirección: CECILIA GEIJO / Ayudante de Escenografía y Vestuario: ALESSIO MELONI **EQUIPO AUDIOVISUAL:** Diseño y Dirección: MIGUEL ERRAZU / Dirección de Arte: ANA MUÑIZ / Dirección de Fotografía: CÉSAR BELANDIA / Dirección de Producción: HELION GRANDE / Ayudante de Dirección: CASANDRA MACÍAS GAGO / Ayudantes de Arte: BEATRIZ MUÑIZ, ÁLVARO MARUGÁN HERNÁNDEZ y MARTA RAMOS ITUARTE / Operador de Cámara: FRAN GARCÍA VERA / Gaffer: OLE C. THOMAS / Ayudantes de Cámara: VÍCTOR BENAVIDES y ANA UGARTE // Ilustraciones y Grafismo: IVÁN SOLBES

Somos lo que hacemos, sobre todo lo que hacemos para cambiar lo que somos

DOSSIER

EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE

un montaje teatral interdisciplinar de Proyecto Möbius

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------|----|
| Nota de prensa | 3 |
| Recortes de prensa | 5 |
| Fotografías del montaje | 8 |
| Sinopsis | 10 |
| Sobre el texto | 11 |
| Sobre la puesta en escena | 17 |
| Sobre la compañía | 25 |
| Ficha artística | 26 |
| Reperto | 27 |
| Currículos - Reparto | 28 |
| Currículos - Equipo artístico | 31 |

NOTA DE PRENSA

La compañía Proyecto Möbius presentó en Madrid del 26 de noviembre al 13 de diciembre un montaje interdisciplinar, donde magia y audiovisuales interactuaron para crear un universo cuántico

EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE, de Pablo Iglesias Simón, convirtió a la Sala Mirador - Centro de Nuevos Creadores en el complejo escenario de una historia embriagadora donde lo indeterminado sustituyó al azar y al destino.

Tras quedar finalista del prestigioso Premio Born de Teatro, donde EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE fue definido como "un brillante ejercicio de escritura teatral (...) que utiliza géneros diversos en una forma híbrida", la compañía Proyecto Möbius decidió trasladarlo a escena a través de un montaje experimental. El mosaico discursivo de este inusual texto que Yolanda Pallín ha calificado como "un ejemplo de carpintería teatral de primer orden", sirvió para demostrar "cómo los textos posmodernos pueden superar el tan temido cualquiercosismo."

EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE, basándose en el experimento especulativo del gato de Schrödinger, propone trasladar los principios cuánticos al territorio escénico. El principio de incertidumbre, la superposición de estados, o la indeterminación, empapan un entramado dramático donde unos personajes poliédricos transitan universos paralelos. El espectador, a través de sus decisiones interpretativas, se convierte, así, en co-creador necesario para despejar las incógnitas del montaje escénico.

Para conseguirlo, Pablo Iglesias Simón, profesor de Dirección Escénica en la RESAD y Doctor en Comunicación Audiovisual, recurrió no sólo a su experiencia como director de escena y dramaturgo, sino también a su amplia carrera como investigador en los campos teatral y cinematográfico, por las que ha sido galardonado con los premios Leandro Fernández de Moratín 2008 y Carlos Arniches-Ciudad de Alicante 2003.

Pero sobre todo, Pablo Iglesias Simón quiso rodearse de un amplio equipo técnico y artístico procedente de las más variadas disciplinas, que permitió la materialización - eso sí, indeterminada, cuántica, sujeta a la propia mirada del espectador - , de EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE.

Sobre el escenario, actores procedentes del medio cinematográfico y televisivo (Ruth Díaz - El Calentito, de Chus Gutiérrez, M.I.R, ... -) convivieron con experimentados intérpretes de teatro clásico (Jorge Basanta, Pablo Huetos) y contemporáneo (Ángel Savín, Arantza Arteaga).

La misma convivencia se trasladó al resto de los elementos escénicos. Los efectos mágicos, concebidos por Manuel Vera, discípulo aventajado de Juan Tamariz, sirvieron para materializar las paradojas cuánticas, revitalizando una de las disciplinas escénicas

más infrautilizadas en el teatro contemporáneo; los audiovisuales, ideados a modo de trampantojo por Miguel Errazu, crearon un espacio virtual dentro del espacio escénico; y la versátil escenografía concebida por Elisa Sanz (premio MAX de Teatro) dio cobijo a los diversos espacios superpuestos y mestizos donde se desarrolla la trama.

EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE es una obra que no sólo se representa, sino que también se lee, se escribe, se corrige y se ensaya en vivo. Todas estas capas ficcionales, cargadas de cruces referenciales y retorcidas a modo de cinta de Möbius, se concretaron a través de los diabólicos juegos representativos que alumbra la colisión entre lo escénico y lo fílmico, lo real y lo mágico, lo vivido y lo imaginado.

RECORTES DE PRENSA

EL CULTURAL

4-10 de diciembre de 2009

www.elcultural.es

TEATRO ESCENARIOS

El lado Oeste del Golden Gate, en la Mirador Al dictado de la cuántica

No son muchos los autores de teatro que se han sentido atraídos por la Ciencia, aunque a finales de los años 40 comenzaron a aparecer algunos ejemplos: Dürrenmatt, en *Los físicos*, se pregunta por la responsabilidad moral del científico, y más recientemente, Brian Friel, en *Copenhague*, revitaliza el tema al escenificar el reencuentro en 1941 del físico alemán Werner Heisenberg con su antiguo maestro Niels Bohr y la esposa de éste, Margrethe, en la Segunda Guerra Mundial. Precisamente,

Pablo Iglesias ha escrito una obra siguiendo los principios de la física cuántica: *El lado Oeste del Golden Gate*, en la sala Mirador de Madrid.

el principio de incertidumbre acuñado por Heisenberg inspiró en nuestro país *Los borrachos*, de un joven Antonio Álamo.

Ahora Pablo Iglesias va todavía más lejos, pues no se interesa por la ciencia como ar-

gumento, sino que su intención es "trasladar los principios que rigen la cuántica al terreno de la composición dramática", explica. Siguiendo los principios de incertidumbre y de superposición cuántica, *El lado oeste del Golden Gate* plantea "un momento cuántico desde el que se despliega el pasado que lo desencadenó y los posibles futuros que se podrían dar como resultado". En escena, una pareja desencantada se enfrenta a un brindis de vida o muerte: la mujer ha envenenado una copa pero la ha confundido con la de

su pareja, de forma que ambos ignoran qué copa está envenenada. La estructura del texto se inspira en la Cinta de Möbius (una cinta circular y continua cuyo plegado presenta un único lado), de forma que realidad y ficción se confunden e inicio y final se solapan. Para su puesta en escena, Iglesias ha querido crear un ambiente ilusorio para lo que ha echado mano de la magia, y de una escenografía metamórfica en la que emplea audiovisuales. Este montaje es el germen de la nueva compañía de Iglesias, Proyecto Möbius, que congrega a la escenógrafa Elisa Sanz, el director de audiovisuales Miguel Errazu y los actores Arantza Arteaga, Jorge Basanta, Ruth Díaz, Pablo Huetos y Angel Savín. **LIZ PERALES**

EL MUNDO METROPOLITANA OTROS MONTAJES ESCENA

Nº 291. DEL 27 DE NOVIEMBRE AL 3 DE DICIEMBRE DE 2009

| | OBRA | DE QUÉ VA | POR QUÉ HAY QUE VERLA |
|---|--|--|--|
|  | EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE SALA MIRADOR (DOCTOR FOURQUET, 31) AUTOR Y DIRECTOR PABLO IGLESIAS INTÉRPRETES ARANTZA ARTEAGA, ÁNGEL SAVÍN, RUTH DÍAZ... EN CARTEL HASTA EL 13 DE DICIEMBRE | Un matrimonio roto se juega su porvenir, una escritora sin inspiración halla una libreta con una historia inconclusa, un mago retirado recibe una extraña carta... Las peripecias siempre acaban junto al Golden Gate. | Este montaje aspira a ser el germen del colectivo Proyecto Möbius, integrado por profesionales que ya están realizando una labor investigadora, sin ánimo de lucro, en el terreno escénico. Uno de sus propósitos es revelar el sentido teatral de todo lo que es ajeno a este género y poner en entredicho lo que es dado por cierto. |



Nº 183 / 2009
DEL VIERNES 20 AL JUEVES 26 DE NOVIEMBRE

El lado oeste del Golden Gate



DRAMA CUÁNTICO. Proyecto Möbius. **Autor y dir.:** P. Iglesias Simón. **Int.:** A. Arteaga, J. Basanta, R. Díaz. **Sala Mirador Centro de Nuevos Creadores.** Doctor Fourquet, 31 [Lavapiés]. 915 39 57 67. J a S, 20.00; D, 19.00. 16 €. Del 26 de noviembre al 13 de diciembre.

¿Sabías que una obra se puede construir según los principios de la física cuántica? ¿O que los suicidas evitan el lado oeste del Golden Gate por causas inexplicables? Sobre estas y otras bases, elabora el ocurrente autor Pablo Iglesias esta obra, con la que nace su compañía Proyecto Möbius. Los personajes de este drama cuántico están al borde de una decisión, en la que juega un importante papel el recuerdo, como reconstructor del pasado, y la duda, que deconstruye el futuro. Un cruce entre las vidas de una escritora en crisis, un matrimonio, unos jóvenes actores y un mago retirado, fundamental en esta obra, donde la magia tiñe la realidad y la incertidumbre sustituye al destino. **ONE**



Teatro

• Rosana Torres

El lado oeste del Golden Gate

Esta obra aspira a ser el germen fundador del colectivo Proyecto Möbius, formado por un conjunto interdisciplinar de profesionales que precisan un espacio de creación donde sea posible desarrollar una labor investigadora profunda en el terreno escénico y revelar el sentido teatral de todo lo ajeno a lo escénico. Con texto, dirección y espacio sonoro de Pablo Iglesias Simón, el montaje muestra un universo donde se superponen lo real, lo ficticio y lo mágico, y en el que lo indeterminado sustituirá al azar y al destino. **•**

Drama.

Fecha: Del 26 de nov. al 13 de dic.

Sala: Centro de Nuevos Creadores (Sala Mirador).

Más inf. en Cartelera Teatro y Danza.



> Arranca el Proyecto Möbius.

Teatro y Danza

noviembre 2009 - nº 45

e el mundo del espectáculo teatral

“El lado oeste del Golden Gate”, un montaje experimental de Proyecto Möbius



Un matrimonio deshecho, una escritora sin inspiración, un mago retirado y una pareja de actores jóvenes sin futuro se enfrentan a sus miedos al hacer su aparición el azar. Tendrán que asumir la realidad en un universo que baila entre la ficción y la magia, el antes y el después de algo que ni sucede ni deja de suceder.

Finalista en la pasada edición del Premio Born de Teatro, “El lado oeste del Golden Gate” es una amalgama de géneros que parte de la premisa del gato de Schrödinger, un experimento imaginario de la mecánica cuántica. El principio de incertidumbre, la superposición de estados y la indeterminación convierten al espectador en co-creador del espectáculo, ya que su interpretación de los hechos será decisiva a la hora de despejar las incógnitas.

El reparto de la obra está formado por reconocidos actores de teatro, cine y televisión como Ruth Díaz, Pablo Huetos, Ángel Savín, Arantza Arteaga y Jorge Basanta.

El autor y director Pablo Iglesias Simón, profesor de la RESAD, ha recurrido a diversas investigaciones sobre dramaturgia y cinematografía para escribir este texto complejo y adaptarlo a la escena teatral. Para ello ha contado con un importante equipo técnico procedente de diversas disciplinas entre los que cabe destacar el trabajo de la escenógrafa Elisa Sanz, que se ha enfrentado a una complejidad inusual a la hora de idear el escenario. Miguel Errazu y su aportación en el material audiovisual, y el mago Manuel Vera, alumno de Juan Tamariz, que con su participación ha hecho visibles algunas paradojas cuánticas, también han sido de gran ayuda a la hora de trasladar el texto a la realidad.

El estreno de “El lado oeste del Golden Gate” está previsto para el 26 de noviembre en la sala Mirador del Centro de Nuevos Creadores de Madrid, donde se podrá ver hasta el 13 de diciembre.

FOTOGRAFÍAS DEL MONTAJE





SINOPSIS

Un matrimonio deshecho se juega su porvenir en un incierto brindis a vida o muerte. Una escritora sin inspiración encuentra una libreta abandonada que contiene una historia inconclusa. Un mago retirado recibe una extraña carta donde le prometen devolverle aquello que amó a cambio de un simple encargo. Una pareja de jóvenes sin futuro ensaya una obra de teatro que deberá estrenarse en un plazo imposible.

El matrimonio intentará inútilmente conciliar los efectos imprevistos de la fatal decisión. La escritora viajará al lugar donde comenzó la historia, para acabar descubriendo que posiblemente lo que se relata en la libreta es algo que no quiere reconocer que vivió. El que fuera ilusionista se verá incapaz de hacer el trabajo, acaso por temer lo que recibirá a cambio. Los jóvenes, atrapados en un pasado que quizás nunca fue, lucharán por representar sus contradictorios personajes.

Las peripecias de todos ellos se entremezclarán en un universo donde se superpondrán lo real, lo ficticio y lo mágico y en el que lo indeterminado sustituirá al azar y al destino. En un lado del Golden Gate quizás se encuentre la solución a todos sus conflictos.

SOBRE EL TEXTO, por Pablo Iglesias Simón

La incertidumbre y la superposición cuántica en la construcción dramática

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

A comienzos del siglo XX, Heisenberg introdujo el Principio de Incertidumbre para tratar de explicar el comportamiento del mundo cuántico y de paso cuestionar la causalidad clásica. A nivel cuántico los niveles de energía u órbitas de electrones se describen en términos probabilísticos. De una misma causa no resulta siempre un mismo efecto, sino que coexiste una variedad de efectos posibles. Sólo se puede intentar pronosticar la probabilidad de que, cuando la causa se produzca, se desencadene cada uno de los efectos. Además, existen propiedades de la materia que no se pueden medir simultáneamente, tales como la posición y la velocidad de una misma partícula. De este modo, puede decirse que la propia intervención del científico tiene una influencia en el sistema alterándolo. A niveles cuánticos, el determinismo causal del mundo macroscópico, es sustituido por una incertidumbre derivada del propio efecto inesperado que tiene la acción del observador.

De este Principio de Incertidumbre se deriva un postulado de la mecánica cuántica no exento de interés en el terreno dramático: el Principio de la Superposición. Este principio

se manifiesta cuando un objeto posee simultáneamente dos o más valores de un cantidad observable, tal y como ocurre, por ejemplo, con la posición o la energía de una partícula. Cuando cualquiera de estas propiedades de la partícula es medida, el estado se colapsa aleatoriamente sobre uno de los valores en superposición. Pero mientras el observador no interviene, los diferentes valores se superponen pudiendo únicamente establecerse una estimación probabilística.

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

Hacia una dramaturgia cuántica

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

Reflexionando en torno a esta decisión me dí cuenta de que la probabilidad no deja de ser el resultado de intentar encontrar un imposible punto de conciliación intermedio entre el azar y el destino. Entendiendo el punto de vista probabilístico como fruto de la superposición de la casualidad y la causalidad, éste se presenta como cuestionador de sus rasgos diferenciadores. Entremezclar principios constructivos a priori irreconciliables y contradictorios, resulta en un nuevo elemento fundamentador que por su propia naturaleza discute a aquéllos y a sí mismo. De esta manera, el texto dramático se funda sobre los siguientes interrogantes: ¿puede predestinarse el azar? (o, como diría Einstein, “Dios no juega a los dados con el Universo”) ¿es el destino azaroso? (o, como respondería Hawking, “No sólo Dios juega definitivamente a los dados sino que además a veces los lanza a donde no podemos verlos”).

Tirando del hilo, me dispuse a superponer diversos aspectos propios de aquellos textos dramáticos cuyos resortes son el azar y el destino. De este modo, descubrí que la incertidumbre surge del entrelazamiento cuestionador de la sorpresa y el suspense. De ello se deriva que una dramaturgia concebida como superposición de ciertos principios cómicos extrañadores y de determinados elementos trágicos implicadores, debe dar lugar a una forma genérica cercana a lo tragicómico que induzca al espectador a un estado de

inquietud. Frente a una trama basada en la destrucción, a la que induce la casualidad, o fundada en una reconstrucción necesaria, propia de la causalidad, la probabilidad y la incertidumbre nos conducen necesariamente a una trama deconstruida. Un azar que nos enfrenta a un material dramático constantemente desconocido y renovado, mezclado con un destino que nos muestra un camino por reconocer, da lugar a un ámbito irreconocible, es decir, que fue conocido pero es imposible de reconocer.

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

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

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

Profundizando en estas ideas, en busca de ámbitos en los que se encontraran lo humano y lo cuántico, es donde reaparecieron dos temas que siempre me han interesado, la duda y el recuerdo. Cuando dudamos, cuando todavía no hemos tomado una decisión que haya tenido un efecto definitivo, conviven dentro de nosotros todos los posibles desenlaces que podrían producirse. Yo dudo mucho y he experimentado en incontables ocasiones, antes de tomar una decisión concluyente, la sensación de transitar en mi interior los diversos futuros posibles superpuestos. La materialización de lo decidido, hace que todos los estados futuros imaginados se colapsen en el único que ya será inevitable. Nuestras acciones, hacen que un futuro sea posible y otros muchos dejen de serlo. Con el recuerdo, también se produce una superposición de estados. Cuando revisamos el pasado no contemplamos un documental fidedigno de lo acontecido, sino que entremezclamos los datos objetivables con los anhelos, los arrepentimientos y los olvidos. El recordar es en cierto modo también una decisión que colapsa un conjunto de ámbitos superpuestos.

De este modo, descubrí que mi interés por la cuántica podría traducirse en una experimentación con dos mecanismos fundamentales de la subjetividad humana: la reconstrucción del pasado mediante el recuerdo y la deconstrucción del futuro a través del mecanismo de la duda. Me encontré así ante la necesidad de confeccionar un material dramático irreconocible, que a través de una actitud inquieta y activa pudiera ser reconocido. Para ello decidí que necesitaba un momento cuántico desde el cual se relatara la historia. Pensé que debía ser un instante de incierto desenlace detenido en el espaciotiempo. La historia se contaría desde este momento cuántico desde el que se desplegarían el pasado que lo desencadenó y los posibles futuros que se podrían desarrollar como resultado. Así, decidí que de forma similar al experimento del gato de Schrödinger, una pareja desencantada se enfrentaría a un brindis a vida o muerte. La mujer introduciría un veneno en una copa y luego la confundiría con la otra para no saber cuál es la que contiene el fatal brebaje. Sería inevitable que uno de los dos muriera, pero ambos ignorarían cuál es la copa envenenada. De este forma, la obra, como atrapada en ese brindis de incierto desenlace, se desarrolla a lo largo de una temporalidad postrágica y flexible en la que se combina un tratamiento subjetivo del pasado recordado con la plasmación de un futuro dual donde se superponen mundos irreconciliables.

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

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

Ya en las primeras fases de la escritura empezaron a aparecer una serie de personajes con una vinculación directa con el medio teatral (director, actriz y escritora). Llegado el momento de organizar el material dramático me planteé como una necesidad reflexionar alrededor de los guiños metateatrales que iba a incluir en el texto.

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

Me pareció que el modo más interesante de relacionar las diversas capas ficcionales podía basarse en los principios de la cinta de Möbius. Este fascinante objeto, co-descubierto en 1858 por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing,

consiste en una superficie que por su particular plegado presenta un único lado que se puede recorrer indefinida y cíclicamente. En el texto, al igual que sucede con la cinta de Möbius en la que dos caras se convierten en una sola, la realidad y la ficción se conjugan en un continuo juego de espejos. De este modo, las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo mostrado y lo contado, son relativas y dependientes de la posición que decida adoptar el espectador. El objetivo es construir una obra dramática cuyos niveles metatextuales se retroalimenten y relacionen de un modo similar al ilustrado en litografías de Maurits Cornelis Escher como *Drawing Hands*, donde dos manos se dibujan recíprocamente, o *Print Gallery*, en la que un visitante de una galería de pintura observa un cuadro del que resulta formar parte.

A un nivel estructural la obra, recordando a la cinta de Möbius, tiene un carácter circular y continuo al terminar la obra con la lectura de una libreta que pudiera contener la misma pieza que es presentada. De este modo, el inicio y la conclusión se solapan y uno de los personajes acaba usurpando el lugar del lector. La obra de la libreta, de esta manera, evoluciona a través de un retorcimiento que permite que sea vivida, leída, escrita, corregida, mutilada, ensayada y representada al mismo tiempo. Quizás por contagio, me parece que en esta superposición enunciativa reverberan ciertos principios que recuerdan a la cuántica y, que, por tanto, resulta asimilable dentro de la coherencia propia de la incertidumbre. Será el espectador el que deberá decidir y, por tanto, colapsar el conjunto de capas superpuestas para determinar su punto de partida interpretativo.

SOBRE LA PUESTA EN ESCENA, por Pablo Iglesias Simón

Aproximaciones a la puesta en escena desde la cuántica

En febrero de 2009 me empecé a plantear el montaje de *El lado oeste del Golden Gate*. Como punto de partida, me concedí, al igual que hice cuando asumí el papel de dramaturgo, una gran libertad a la hora de concebir la escenificación. Intenté pensar, siguiendo uno de los juegos que plantea el texto, que como un bookcrosser más había encontrado en un banco de un parque la libreta abandonada que contiene el texto dramático escrito por unos autores anónimos.

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

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

De este modo, me puse a analizar mi propio texto, como si no lo hubiera escrito yo. Este estudio me permitió objetivar en cierta medida el alcance a nivel temático y formal que habían tenido los diferentes recursos cuánticos en la obra dramática, profundizar en las circunstancias dadas (antecedentes, presentes y consecuentes) y descubrir los objetivos (para qué) y las acciones (qué hacen para conseguirlos) que desarrollaban los personajes a lo largo de las unidades dramáticas de las que se compone la trama. Esta etapa de análisis me permitió tener un conocimiento mucho más exhaustivo del material dramático del que tenía cuando lo escribí.

Una vez analizado el texto me dispuse a plantear cuál sería el eje sobre el que giraría mi puesta en escena, cuál sería mi lectura de mi propio texto, qué quería transmitir/ contar al espectador. Así descubrí que lo que me interesaba contar era, en pocas palabras, que el amor convierte en posible lo imposible, que mientras quede un aliento de amor lo inalcanzable es factible. El brindis de la obra produce una dislocación que genera un multiverso cuántico incierto cuya coherencia se encuentra en el amor en el que se superponen Verónica y Tomás. La historia se convierte en la búsqueda de un encuentro imposible, cuando ya se ha producido una despedida que no tiene vuelta atrás. De este modo, el lado oeste del Golden Gate, que evitan los suicidas, se convierte en un lugar

de esperanza, donde hasta lo certero se puede cuestionar. La obra es un canto a la vida desde la muerte, a la esperanza de poder cambiarlo todo a mejor cuando ya parece que no hay vuelta atrás. Así el amor se convierte en el elemento integrador que permite que se tenga en pie una trama dislocada y superpuesta. El amor se instaura como la experiencia cuántica por antonomasia a partir de la cual se deben entender el resto de elementos dramáticos. Esta idea me sirvió para entender la circularidad de la obra a lo cinta de Möbius desde una perspectiva renovada. Los personajes protagonistas, Tomás y Verónica, no se conciben ahora encerrados y atrapados por un brindis nefasto, sino que, por el contrario, son capaces de redescubrir la vivencia amorosa una y otra vez desde ese espacio metafórico que es el lado oeste del Golden Gate. Reviviendo y recreando una y otra vez su búsqueda mutua a través del camino retroalimentado, cíclico y retorcido del amor, más que sentirse encerrados, se descubren a resguardo en el multiverso que sus sentimientos recíprocos han creado para ellos. Habitando la caja de ese gato que creó Schrödinger donde todo es y no es al mismo tiempo. Aferrados a la reverberación de un brindis en el que todo es posible y tras el cual nada podría ser.

Tras establecer mi lectura personal del texto como director de escena, me propuse fijar cuál iba ser la estética que iba a determinar el conjunto de mecanismos formales que iba a desplegar para contar/transmitir mi punto de vista a los espectadores. Establecí que lo que iba a plantear era un "superrealismo" que hiciera posible crear el multiverso donde se superponen lo subjetivo y lo aparente y donde la incertidumbre actúa como resorte principal. Este superrealismo sería posible gracias a, siguiendo el experimento metafórico planteado por Schrödinger, la traslación de los principios cuánticos a la construcción de un ámbito escénico por medio de la subjetivización. En mi opinión, esta configuración estética ayudó a transmitir la idea de que la realidad superpuesta, compleja y retorcida que se presenta es cuestionable y transformable a través del ejercicio de la subjetividad. De nuevo puede verse como, en la definición de los principios estéticos que gobiernan la construcción del montaje, se recuperan rasgos cuánticos como la superposición, la incertidumbre o la influencia del observador en lo observado (subjetividad). Por tanto, para remarcar su presencia, podríamos definir la estética de la escenificación como "Superrealismo Cuántico". Empezamos a manejar diferente documentación para concretar las líneas estéticas que servirían como punto de encuentro entre los colaboradores que se iban sumando al proyecto: Elisa Sanz, escenógrafa, Yaiza Pinillos y Alessio Meloni, figurinistas, Miguel Errazu, diseñador de audiovisuales, Alfonso Ramos, iluminador, y Manuel Vera, mago. Así empezamos a bucear en las propuestas teatrales de creadores diversos como Lepage, la compañía chilena Teatro Cinema o Complicité. Trabajamos con referentes audiovisuales que incluían desde películas de cine primitivo hasta el videoclip dirigido por Michel Gondry para el tema Let Forever Be de The Chemical Brothers o el anuncio titulado Lift elaborado para Puma por la agencia newyorkina Droga5. Recurrimos a documentación gráfica a través de las pinturas de artistas como Magritte, Claudio Gallina o Dominique Appia, de las ilustraciones de Escher o de las fotografías de Philippe Ramette, que evidenciaron que el componente mágico sería fundamental en la creación de esta superrealidad cuántica.

Antes de pasar a relatar cómo se fue concretando esta estética superrealista cuántica en los diferentes elementos que integraron la puesta en escena, me parece oportuno resaltar dos conceptos en torno a los que tuve que investigar, en relación a

la comunicación espectáculo-espectador. En este sentido, debo darme por satisfecho ya que gracias a la profunda labor de estudio de la recepción que realicé tras cada una de las representaciones, pude comprobar la funcionalidad de los procedimientos que a continuación señalo.

En el montaje pretendí conservar la polisemia e indeterminación del texto para que fuera el espectador quien tuviera que construir la historia que se le muestra y darle un sentido. Para conseguirlo, no podía crear unos símbolos potentes y definatorios que impusieran un único sentido. Descubrí que, para no renunciar a transmitir mi lectura y, al mismo tiempo, dar al espectador la posibilidad de enriquecer significativamente el espectáculo a través de su ejercicio interpretativo activo, tenía que establecer lo que he definido como una "Estratificación de propuestas significativas". Meyerhold, basándose en procedimientos wagnerianos, propuso establecer una serie de asociaciones que permitieran aumentar la cohesión interna del espectáculo y al mismo tiempo establecer una serie de propuestas significativas que fueran interpretadas por el espectador. Profundizando en esta idea, recurrí a múltiples símbolos que tuvieran un diferente nivel de relevancia y que requirieran de un conjunto de referentes y de un nivel de interés y profundización distintos para ser interpretados. Sería el espectador quien con su actividad receptiva, su marco referencial y sus expectativas, construyera y diera sentido al conjunto de propuestas significativas superpuestas que se le ofrecen. Así se consiguió que, manteniéndose el sentido de la lectura que marca la puesta en escena como eje conductor soterrado, fuera el espectador quien instituyera cuáles, del conjunto estratificado de significantes que se le ofrecen, convierte en significados. Para que se posibilitara el tránsito de significantes a significados se jugó, en algunos casos, con asociaciones arbitrarias cuya clave de descodificación era instaurada a lo largo del desarrollo del espectáculo (estableciendo unas convenciones originales, propias y explicitadas en diverso grado) o con asociaciones fundamentadas en los propios referentes del espectador (asumiendo convenciones preestablecidas). De este modo, se instaura una múltiple interpretación del montaje teatral que permite al espectador captar diversos estratos significativos en función del interés que despierta en él el propio espectáculo, de sus referentes y de sus expectativas. En este sentido, el montaje se concibió dirigido no a un único espectador implícito/ideal sino a un conjunto múltiple de espectadores ideales/implícitos superpuestos, que permiten esa estratificación de sentidos y propician, por tanto, diversos niveles de lectura. Para conseguir que el espectador explícito/real fuera partícipe de este juego interpretativo hubo que introducirlo en un estado de in-quietud que le condujera a asumir la responsabilidad de construir la trama para darle sentido. A este respecto, debo darme por satisfecho porque, aunque exigíamos quizás demasiado del espectador, la gran mayoría de los asistentes, de diferentes estratos cronológicos, culturales, sociales y económicos, se atrevieron a entregarse al juego interpretativo al que les retaba un espectáculo en construcción. Y no fueron pocos quienes asistieron a varias representaciones para profundizar en las interrogantes que planteaba el montaje. La estratificación de propuestas significativas permitió que valores cuánticos como la superposición, la incertidumbre y la influencia del observador entraran en juego. Los espectadores debían colapsar, a través de su intervención, el conjunto estratificado de propuestas significativas superpuestas, para extraer un sentido de lo mostrado.

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

Espacio escénico transmutable

En lo que se refiere a la configuración escenográfica, desde un primer momento tuvimos claro que la multiplicidad de espacios que presenta el texto debían mostrarse superpuestos y en constante interacción y cambio. El espacio escénico debía mostrar el conjunto múltiple de ámbitos donde se desarrollan los viajes exterior e interior de Verónica y Tomás en su búsqueda recíproca. Este espacio, por tanto, debía transformarse y evolucionar en

consonancia con los efectos de la odisea de ambos protagonistas. Trabajando con una maqueta modular presentada por Elisa Sanz, finalmente nos decantamos por un espacio escénico múltiple y transformable, dividido en cuatro zonas de acción repartidas en dos términos, que permitirían mostrar los diferentes espacios superpuestos de un modo a la vez simultáneo y consecutivo. Entre los dos términos se colocarían un panel móvil y una cortina que, con su movimiento y la correspondiente ocultación alternativa de una de las zonas del segundo término, permitirían realizar los cambios de los espacios posteriores fuera de la vista del espectador. Este ocultamiento de la confección de los espacios mediante la introducción secreta de elementos definitorios era deudor de un cierto espíritu mágico, al recordar aquellas actuaciones en las que el mago tapa con un pañuelo un objeto que, prodigiosamente, transforma en otro al descubrirlo. De este modo, se producía un ágil cambio entre espacios que, sin solución de continuidad, permitía pasar de un modo inmediato y mágico de una a otra escena. Las puertas, objeto cuya simbología entronca con el espíritu de la obra, colocadas en sendos paneles blancos, permitían un tránsito entre los diferentes ámbitos y las regiones situadas fuera de escena, no exentas de valor dramático. Como elemento unificador del espacio se cubrió todo el suelo con virutas negras de neumático triturado, para darle el necesario aire onírico y de territorio neutro, sobre el que se debían construir los espacios del viaje de reencuentro de Tomás y Verónica, los ámbitos que permitirían la reconstrucción y pervivencia de su amor de un modo imposible.

Audiovisuales: trampantojo y metateatralidad

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

espacios filmados y los que posteriormente se recrearían realmente sobre el escenario. Realimentando además la superposición espacial, Ana decidió que en cada espacio filmado se introdujera sutilmente algún elemento ajeno y alusivo al resto de lugares, acentuando el carácter múltiple e interrelacionado de la espacialidad como resultado del viaje emocional de ambos protagonistas.

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

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

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

entre lo horizontal y lo vertical, el cielo estrellado y el fondo del mar, para darle al arenal un aire magrittiano muy sugestivo, que subrayaba el carácter onírico del romántico y postrágico viaje de Verónica.

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

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

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

La ilusión mágica y la posibilidad de lo irrealizable

El lado oeste del Golden Gate tiene una complejidad estructural basada en principios cuánticos que se traduce en un tratamiento temático singular. De forma similar al experimento del gato de Schrödinger, dos amantes desencantados se enfrentan a un brindis a vida o muerte. Inevitablemente uno de los dos morirá, pero ambos ignoran cuál será la copa envenenada. La obra, como atrapada en ese brindis de incierto desenlace, se desarrolla a lo largo de una temporalidad postrágica y flexible en la que se combina un tratamiento subjetivo del pasado recordado con la plasmación de un futuro múltiple donde se superponen universos irreconciliables.

Así la obra se detiene en un instante que niega lo forzoso y el lado oeste del Golden Gate, orilla de este emblemático puente que por causas inexplicables evitan los suicidas, se convierte en metáfora de esos resquicios que retan lo inevitable.

La obra plantea una reflexión sobre la imposibilidad y lo ilusorio, surgiendo la experiencia mágica como único catalizador de la esperanza anhelada. La magia, singular ámbito donde lo imposible se hace real, es uno de los elementos conductores básicos alrededor de los cuales gira la puesta en escena.

Este proyecto combina una propuesta dramamatúrgica y escénica contemporánea con una investigación en torno a la traslación teatral del complejo arte de la magia. De este modo, se propicia un encuentro entre estas dos disciplinas, que ya fue posible en la germinal escena decimonónica y que, desgraciadamente, sólo se ha repetido en aisladas experiencias dramáticas. Nuestra puesta en escena buscó, por tanto, revisar la tradición mágica para interrelacionarla con un lenguaje teatral contemporáneo. Metamorfosis instantáneas del vestuario, levitaciones de objetos, teletransportaciones, un número de mentalismo con predicción o el famoso efecto de la bala atrapada entre los dientes, permitieron que la experiencia mágica empase el engranaje escénico, cuestionando la fatalidad de lo forzoso y brindando la ilusión necesaria para afrontar el vértigo ante lo imposible.

SOBRE LA COMPAÑÍA

Proyecto Möbius

Este montaje ha sido el germen fundador del colectivo Proyecto Möbius.

Proyecto Möbius lo forman un conjunto interdisciplinar de profesionales que precisan un espacio de creación donde sea posible desarrollar una labor investigadora profunda en el terreno escénico.

Proyecto Möbius se compone de profesionales que comparten sus conocimientos, destrezas e inquietudes de modo desinteresado.

Proyecto Möbius redescubre la tradición y experimenta con los nuevos medios expresivos.

Proyecto Möbius busca proponer territorios dramáticos intransitados y plasmarlos sobre el escenario a través de procesos innovadores.

Proyecto Möbius persigue interrogar los mecanismos expresivos del artefacto escénico.

Proyecto Möbius anhela revelar el sentido teatral de todo lo ajeno a lo escénico.

Proyecto Möbius cuestiona lo dado por cierto.

FICHA ARTÍSTICA

REPARTO (por orden alfabético):

Arantza Arteaga, Jorge Basanta, Ruth Díaz, Pablo Huetos y Ángel Savín

EQUIPO ESCÉNICO:

Texto, Dirección y Espacio Sonoro: Pablo Iglesias Simón

Escenografía: Elisa Sanz

Vestuario: Yaiza Pinillos

Iluminación: Alfonso Ramos

Magia: Manuel Vera

Ilustraciones y grafismo: Iván Solbes

Producción ejecutiva: Maite Sanz

Ayudante de Dirección: Cecilia Geijo

Ayudante de Escenografía y Vestuario: Alessio Meloni

Técnicos de sonido: Eloy Ramos y Adolfo Velayos

EQUIPO AUDIOVISUAL:

Dirección y Diseño: Miguel Errazu

Dirección de Arte: Ana Muñiz

Dirección de Fotografía: César Belandia

Dirección de Producción: Helion Grande

Ayudante de Dirección: Casandra Macías

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

Gaffer: Ole C. Thomas

Operador de Cámara: Fran García Vera

Ayudante de cámara: Víctor Benavides



REPARTO: De izquierda a derecha, y de arriba a abajo, Ruth Díaz, Pablo Huetos, Ángel Savín, Arantza Arteaga y Jorge Basanta.

CURRÍCULOS - REPARTO

Ruth Díaz

Ruth Díaz es licenciada en Interpretación Textual por la RESAD.

Ha participado en más de una decena de cortometrajes y ha protagonizado películas recientes como *Aparecidos* (Dir.: Paco Cabezas), *El ciclo Dreyer* (Dir.: Álvaro del Amo), *Calentito* (Dir.: Chus Gutiérrez). También ha participado como secundaria en filmes como *Para entrar a vivir* (Dir.: Jaume Balagueró), *Una bala para el rey*, *Locos por el sexo* (Dir.: Javier Rebollo) o *Marujas Asesinas* (Dir.: Javier Rebollo).

En televisión ha protagonizado la serie *M.I.R.* (Telecinco, 2007-2008) y ha colaborado en series como *Génesis*, *Maneras de sobrevivir*, *Hospital Central*, *Abogados*, *Al salir de clase*, *Policías* o *El comisario*.

En teatro ha participado en múltiples montajes como *Ojos bonitos, cuadros feos*, *Icecream*, *Las mariposas son libres*, *Morfología de la soledad*, *Caricias*, *Fedra's Love*, *Los dos amigos de Verona*, *Santiago de Cuba y cierra España*, *Frente a frente* o *Fortunata y Jacinta*, trabajando con directores como Ernesto Caballero, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Fermín Cabal, Ramón Ballesteros, Darío Facal o Carlos Marchena, entre otros.

Ha recibido el PREMIO A LA MEJOR ACTRIZ en el 2º Festival Europeo de Versailles (1997) y el Premio Fama (1998).

Jorge Basanta

Jorge Basanta estudió interpretación en la Escuela del Teatro de Toledo y en el Estudio de Actores y Directores Bululú 2120. Ha realizado talleres diversos de Comedia, Canto, Teatro Clásico, Lucha Escénica o Técnicas Audiovisuales con profesores como Rafael Álvarez, "el Brujo", Joaquín Campomanes o Ramón Barea.

Como actor ha desarrollado una imparable carrera especializándose en papeles de teatro clásico en montajes como el *Auto de los Reyes Magos*, *No puede ser el guardar a una mujer*, *El enfermo imaginario*, *Dos caballeros de Verona*, *El mágico prodigioso*, *Tito Andrónico*, *Corioliano*, *La dama boba*, *Don Juan Tenorio* o *Luces de bohemia*, trabajando con elencos como la Compañía Nacional de Teatro Clásico o Ur Teatro y con directores como Eduardo Vasco, Helena Pimenta, Juan Carlos Pérez de la Fuente o Ana Zamora.

En televisión ha colaborado durante dos años con el programa *El concierto* (TVE) y esporádicamente en la serie *Hospital Central* (Telecinco, 2004).

Pablo Huetos

Pablo Huetos es licenciado en periodismo y se ha formado como actor en la RESAD y en la escuela de William Layton.

En teatro ha participado en montajes como *El sueño de un rey*, de Els Comediants, o *Belgrado*, de Angélica Liddell, así como en varios proyectos internacionales (*El Argonauta*, *Cassandra...*) con los que ha recorrido buena parte de Europa.

En 2002 cofunda la Compañía Teatro defondo, en la que combina su trabajo como actor con las labores de producción. Con Teatro defondo ha realizado montajes como *El desdén* con el desdén, galardonado con el segundo premio en el concurso de teatro clásico Calderón de la Barca de Madrid, *Sanedrín 54*, *Stabat Mater*, *¿Quién ha sido!*, *La duquesa de Malfi*, *El maestro de danzar*, *Mucho ruido y pocas nueces* o *La tempestad*.

En televisión ha participado en series como *Los Serrano*, *Aquí no hay quien viva*, *Aída*, *Hermanos y detectives*, *Amar en tiempos revueltos*, *Planta 25*, *Un Paso Adelante*, *Tío Willy...*

En cine ha participado en los cortos del director chileno Daniel Henríquez *Donde la noche amanece*, *El abrazo* y *Los tripulantes*, así como en *La vida de Andrés Jesús*, de M. Carmona.

Ha sido nominado como MEJOR ACTOR DE REPARTO en los PREMIOS DE LA UNIÓN DE ACTORES de Madrid.

Ángel Savín

Ángel Savín es licenciado en Interpretación por la RESAD.

En teatro ha participado en numerosos montajes, como *Belgrado*, de Angélica Lidell, *Un ligero malestar*, de Harold Pinter, *Una petición de mano*, de Chéjov, o *Don Juan Tenorio*. Comprometido con el teatro contemporáneo ha trabajado en repetidas ocasiones bajo la dirección de, entre otros, Adolfo Simón o Rosa Briones, con los que ha llevado a escena montajes como *Grita...Tengo Sida...EL LABERINTO*, *Las damas de Ferrol*, o *Desaparecida*, de Phyllis Nagy.

En el medio audiovisual ha participado en series televisivas de ficción como *Aquí no hay quien viva* o *Cuéntame como pasó*, así como en documentales - *Vida en palacio de Carlos IV* -, y varios cortometrajes - *Yuri penetrando al mundo de los sueños*, dirigido por Juan Carlos Garay y *Aquiles Vilagrassa*, o *Variaciones sobre exterminios y ángeles*, dirigido por José Pascual -.

Arantza Arteaga

Arantza Arteaga es licenciada en Interpretación por la RESAD. Ha completado su formación en diferentes escuelas del País Vasco, su comunidad de origen, así como a través de cursos y seminarios sobre materias diversas que abarcan la interpretación, el canto o la danza Butoh.

En teatro ha participado en múltiples montajes, como Solomillo, de la Compañía Sexpeare, La hija del Capitán, dirigida por Andrés del Bosque, Il Vecchio Innamorato de Fabio Mangolini, o La nave de los locos, de José Piris.

En televisión ha formado parte del reparto de Que vida más triste, emitida por la Sexta, y ha rodado spots publicitarios como el de Hyunday Atos.

Ha protagonizado varios cortometrajes, como Historias de una historia, de Javier Garmar y Gonzalo de Pedro, La Renuncia, de Delia Víchez, por el que fue nominada a los Premios Kino como MEJOR ACTRIZ PRINCIPAL, o Arrain Hilak, de Irati Elorrieta. Por este último trabajo recibió el PREMIO A LA MEJOR ACTRIZ PROTAGONISTA en el IX certamen de Gazteobideo.

CURRÍCULOS - EQUIPO ARTÍSTICO

Pablo Iglesias Simón

[Texto y Dirección]

Pablo Iglesias Simón es licenciado en Dirección Escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2000) y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid (2005).

En el campo teatral ha trabajado como director de escena, diseñador de espacios sonoros y dramaturgo. Empezó dirigiendo textos de autores contemporáneos tales como Heiner Müller o Sarah Kane y, a partir de 2002, decidió ocuparse de sus propios textos presentando en el Festival Escena Contemporánea su montaje *11-N_11-E*, protagonizado por Blanca Portillo. Ha realizado los espacios sonoros de *El séptimo cielo*, *Las memorias de Sarah Bernhardt*, *Almacenados*, *Don Quijote en la niebla*, *La extraña pareja*, *El cartero de Neruda*, *El gran regreso*, *Cruel y tierno* y *El león en invierno*, trabajando para compañías privadas y para el Centro Dramático Nacional. Asimismo ha publicado los textos dramáticos *11-N*, *Sin móvil aparente*, *Alicia frente al espejo*, *Tu imagen sola*, ganador del XIX PREMIO DE TEATRO CARLOS ARNICHES-CIUDAD DE ALICANTE 2003, y *El lado oeste del Golden Gate*, finalista del XXXIII PREMI BORN DE TEATRE 2008.

Tras desarrollar una labor docente en cursos de postgrado en materias teatrales heterogéneas y en la facultad de Ciencias de la Información en el ámbito de la Realización Cinematográfica, en la actualidad es PROFESOR TITULAR DE DIRECCIÓN DE ESCENA en la RESAD.

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

Elisa Sanz

[Escenografía]

Elisa Sanz es licenciada en Escenografía por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2002) y becada para realizar Máster Europeo de Escenografía entre las escuelas de Londres y la Escuela de Arte de Utrecht, Holanda, "Central Saint Martins College of Art and Design. The London Institute" (1996/97).

Fue nominada a la mejor escenografía en la VI Edición de los premios Max por *Mesías* de Steven Berkoff, dirigida por José Luis Gómez y producida por el Teatro de la Abadía. En el año 2005 y dentro de la VIII Edición de estos mismos premios recibió el MAX A LA MEJOR ESCENOGRAFÍA por su trabajo para *El rey se muere*, dirigida también por José Luis Gómez y para el mismo teatro.

Sus creaciones para la compañía de danza para niños Aracaladanza han recibido sendos premios al MEJOR VESTUARIO dentro en la edición FETEN 2005 por *Nada,...nada* y en el 2000 por *Maletas*. Con el último espectáculo *Pequeños paraísos*, fueron premiados al MEJOR ESPECTÁCULO en FETEN 2006 y recibieron MAX AL MEJOR ESPECTÁCULO INFANTIL, MAX AL MEJOR VESTUARIO y MAX A LA MEJOR ESCENOGRAFÍA, en la última edición de los Premios Max de las Artes Escénicas.

Además de sus trabajos en diseño de vestuario y escenografía asumió los trabajos de coordinación y posteriormente dirección técnica del Teatro de la Abadía entre los años 1999 y 2006.

Destacan entre otros sus últimas creaciones de vestuario y escenografía los siguientes espectáculos: *Cruel y Tierno*, con dirección de Javier Yagüe y estrenada en el Teatro Valle Inclán de Madrid (CDN); *Un ballo in Maschera* de Verdi, Opera de Oviedo; *Closer* dirigida por Mariano Barroso; *De cabeza*, coreografía de Teresa Nieto; *LKNVS NXST* de 10&10 danza y coreografía de Mónica Runde; *La verdadera historia de los hermanos Marx* de Teatro Meridional y dirigida por Álvaro Lavín, entre otros.

Manuel Vera

[Magia]

Manuel Vera es uno de los artistas con más proyección en el panorama mágico. Ha actuado con espectáculos individuales en salas de toda España, tales como el Gran Casino de Madrid -Torrelodones, la Sala Galileo Galilei, la Sala Clamores, Gabana, La cripta Mágica, Croché, la Plaza de Toros La Cubierta de Leganés, los Jardines de La Granja de San Ildefonso, el Palacio de Gaviria, el Hotel Palace de Madrid o la Plaza de las Artes.

Además ha actuado en múltiples congresos mágicos como Ingenio Mágico, Toledo Ilusión, Lugo Máxico o el II Festival de Magia en Tarragona.

Es miembro fundador de la compañía de ilusionistas Escénicus con la que actualmente está de gira por España con el espectáculo *La Fabulosa Magia de ayer, hoy...y mañana*, con dirección artística e idea original de Juan Tamariz. Con éste último ha colaborado en diversas ocasiones y, más concretamente, en sus últimos espectáculos *Magiatamariz* y *El espejo mágico*, presentados en el Teatro Marquina de Madrid y en el Teatro Gallarre de Pamplona. Acaba de estrenar en el Teatro Arenal, junto con Ana Tamariz, el espectáculo *Magia con encanto*.

También ha ejercido de presentador y mago en numerosas convenciones de empresa para BMW, Edelvives, Delage Landen o Repsol.

En televisión ha colaborado en calidad de mago en programas como *Nada x Aquí* (Cuatro), *Cuarto Milenio* (Cuatro), *Cuatrosfera* (Cuatro), *El primero de la clase* (TVE), *Un domingo cualquiera* (TVE), *El buscador* (Telecinco), *Birlokus Club* (Telecinco) o *La magia española* (Sky One TV). Ha colaborado asimismo en programas radiofónicos como *La noche de Manolo H.H.* (RNE), *Ser curiosos* (Cadena Ser) o *Por la mañana* (Radio Tarragona).

En la actualidad compatibiliza su incesante actividad como ilusionista con la labor docente en la prestigiosa Escuela de Magia de "Ana Tamariz".

Ha sido galardonado con el PREMIO AL MEJOR MAGO "Menos 25".

Miguel Errazu

[Audiovisuales]

Miguel Errazu es licenciado en Bellas Artes, especialidad de Audiovisuales, por la Universidad Complutense de Madrid, y DEA en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la misma universidad.

Desde 2000, ha trabajado como escenógrafo en los montajes teatrales *Limpios*, dirigido por Pablo Iglesias, y *55-Lenisteph*, dirigida por Víctor Velasco, y como diseñador de vídeo para obras como *Almacenados*, dirigida por Juan José Afonso, o *Cruel y Tierno*, dirigida por Javier Yagüe en el Centro Dramático Nacional.

Ha dirigido, junto a Fernando Cañero, los cortometrajes *El atleta* y *Constanza*, *Aqualung*, *Wimbledon*, PREMIO DEL PÚBLICO en el XV Festival Internacional de Cine Experimental de Madrid, y junto a Carles Asensio la videoinstalación *Retrato de una familia (según Bacon)*. Actualmente, está dirigiendo el documental *Ver van A* junto a Laura D'Halleweyn.

Desde 2002, trabaja como profesor de imagen digital, teoría del cine, montaje y postproducción de vídeo en diferentes escuelas de Madrid. A lo largo de 2007, supervisa el proceso de creación de la Escuela Taller de Cine de Tabernas (Almería), de la que fue director hasta 2008.

Para más información visite www.elladooestedelgoldengate.pabloiglesiassimon.com o escriba a proyctomobius@gmail.com