

Zeitschrift:	Hispanica Helvetica
Herausgeber:	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band:	24 (2013)
Artikel:	Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX : ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama
Autor:	Herzog, Christophe
Kapitel:	"Dramatología" cuántica
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-840905

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

8. «Dramatología»⁶³ cuántica

En el apartado anterior, hemos defendido una concepción no dualista del teatro, considerándolo como un organismo en el que el cuerpo y la conciencia desempeñan papeles que están íntimamente vinculados. Antes de pasar al análisis de obras en función de dicha concepción, quisiera precisar que, para describir mejor cómo actúa la conciencia, podemos echar mano de la física cuántica.

Cuando uno se enfrenta con el problema de la relación entre mente y cuerpo, conciencia y cerebro, desde el ámbito de las ciencias naturales parece ser una necesidad inevitable recurrir a los conceptos cuánticos revolucionarios sobre la materia. De hecho, autores como Stapp, Penrose o Lockwood comparten la convicción de que la emergencia de la conciencia en relación con procesos cerebrales depende del carácter cuántico de la realidad física.⁶⁴ Si nos centramos en el proceso de creación del personaje como proceso de la conciencia tanto del actor como del espectador, podremos no solo desarrollar una metáfora epistemológica a partir de una disciplina particular de las ciencias naturales, sino también describir mejor la realidad ficticia del personaje dramático en cuanto visión estética; además, el uso ocasional y recurrente del léxico de la física cuántica nos permitirá caracterizar mejor tanto la ontología paradójica de muchos de los personajes de las obras analizadas como los presupuestos epistemológicos que traducen las particularidades enunciativas que muchas de esas obras proponen. Finalmente, veremos que los principios fundamentales de la física cuántica constituyen sólidas metáforas epistemológicas de las formas que el destino adopta en las obras del corpus.

⁶³ En este apartado el uso del término no corresponde estrictamente al sentido que tiene para García Barrientos, para quien *dramatología* es al mismo tiempo un modelo teórico del drama y el estudio del drama mediante dicho modelo. *Dramatología cuántica* significa aquí ‘estudio del drama desde presupuestos epistemológicos de la física cuántica’.

⁶⁴ Stapp (2004: 28): «the emergence of consciousness in association with brain processes is closely tied up with the quantum character of physical reality».

Creo que podemos observar procesos cuánticos en el teatro. A fin de tratar de demostrarlo aquí, quisiera recordar la visión del teatro de Ortega y Gasset (1958: 44), quien recuerda justamente que el teatro es «por esencia, presencia y potencia *visión*». Según él, el espectador ve a un actor y a un personaje, no como siendo dos sino siendo uno solo:

Pues bien, señores, lo mismo pasa en el teatro, que es el «como si» y la metáfora corporizada –por tanto, una realidad ambivalente que consiste en dos realidades– la del actor y la del personaje del drama que mutuamente se niegan. Es preciso que el actor deje durante un rato de ser el hombre real que conocemos y es preciso también que Hamlet no sea efectivamente el hombre real que fue [sic]. Es menester que ni uno ni otro sean reales y que incessantemente se estén desrealizando, neutralizando para que quede sólo *lo irreal* como tal, lo imaginario, la pura fantasmagoría.

En la visión genuinamente teatral no debería haber dissociación entre significado (personaje) y significante (actor), sino la pura presencia del signo teatral como metáfora corporizada y visible. Parafraseando a Ortega y Gasset, García Barrientos (1991: 66) describe el momento de la representación teatral como el de la metamorfosis –en que, simultáneamente, el actor deviene personaje y el personaje, actor– y de la metáfora –contemporaneidad de dos realidades, la real y la ficticia, sin que la una sustituya la otra, más bien como si la una fuera la otra–, «en virtud de las cuales no se llega nunca a una situación de identidad que permitiera la desaparición de una realidad, la real, sustituida por la otra, la ficticia, o viceversa». La ontología resultante es una ontología de la irrealidad, según Ortega (1958: 42-43):

El *ser como* no es el *ser real*, sino un *como-ser*, un *cuasi-ser*; *es la irrealidad como tal*.

Las dos realidades [...] entonces chocan la una con la otra, se anulan recíprocamente, *se desmaterializan* [...] Los resultados de la aniquilación de esas dos realidades son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad. Haciendo chocar y anularse realidades obtenemos prodigiosas figuras que no existen en ningún mundo.

A partir de la concepción orteguiana, podemos establecer una analogía entre el proceso metafórico y el proceso cuántico de creación de luz.

Se observa que, cuando una partícula de materia se encuentra con su antimateria, es decir, una partícula con exactamente las mismas propiedades salvo que su carga es de signo opuesto, las dos se aniquilan instantáneamente y se transforman en luz. Del proceso descrito más arriba se desprende que la existencia de la luz depende de la colisión de la materia con su antimateria. Este momento en el que la materia se transforma en luz, pero en el que resulta imposible describir lo que ocurre en términos de partículas o de ondas, es el momento cuántico del ser y el no ser al mismo tiempo, porque como dice Hawking (1989: 80) «la théorie de la mécanique quantique est fondée sur un genre entièrement nouveau de mathématiques qui ne décrivent plus le monde réel en termes de particules ou d'ondes; ce ne sont que les observations du monde qui peuvent être décrites en ces termes». La mecánica cuántica reconoce, pues, que nosotros mismos como observadores creamos distinciones entre fenómenos que objetivamente deben de estar entrañablemente vinculados, si no confundidos. En otras palabras, que a partir de una verdad o de un objeto creamos dos realidades o representaciones aparentemente distintas y opuestas.

La colisión de partículas es una materialización del proceso metafórico.⁶⁵ De ahí que la mecánica cuántica puede servirnos de modelo de proceso aplicable por analogía al estudio de la 'catarsis' desde el punto de vista del público: porque toma en cuenta el papel del observador y de la conciencia en el proceso de creación de realidad. En una primera etapa, el proceso consiste en separar o delimitar dos «cosas» –la materia y la antimateria, en el caso del observador cuántico; la realidad y la ficción, en el caso del espectador– para luego ir

⁶⁵ Ivor Armstrong Richards «distingue una tripartición fundamental para comprender el fenómeno metafórico: *tenor*, *vehicle* y *ground*. *Tenor* es el concepto que se expresa con la metáfora. *Vehicle* es el término que se emplea [...]. Y *ground* es el terreno común entre *tenor* y *vehicle*, que permite el fenómeno. [...] la metáfora no es lo que llamamos *ground*, sino una tercera cosa, algo nuevo, la interacción entre los pensamientos de dos cosas distintas». Citado por Pujante (2003: 210-211).

percibiendo paulatinamente su complementaridad hasta que se fundan en la conciencia y el cuerpo del observador-espectador. Dicho en términos teatrales: es imprescindible la convención teatral, es decir una clara frontera entre sala y escenario, realidad y ficción –el público no debe perder su estatuto de observador sin «posibilidad de respuesta»–, para que se produzca la toma de conciencia catártica en la que el público escénico virtual (tal como lo define García Barrientos) se reconozca como el último y verdadero destinatario de la comunicación dramática y teatral. Si eso ocurre, y muy pronto trataremos de mencionar los factores que determinan que tal fenómeno acontezca o no, el espectador como cuerpo y conciencia es, pues, el lugar donde realidad y ficción coexisten; se ha convertido en una partícula constitutiva de la luz, un fotón, que resulta de la aniquilación mutua de una partícula de materia y su antimateria.

Podemos aplicar la analogía entre física cuántica y la recepción o «visión» teatral a la teoría del personaje dramático tal como lo concibe la dramatología de García Barrientos. Para él (2003: 156), el *personaje dramático* es «la representación misma de la persona ficticia por la persona real». Es un ser en proceso de representación. Solamente cuando describimos, hablamos de actor y/o personaje, pero lo que presenciamos en la representación es el proceso de encarnación, no la disociación de ambos términos.

PRINCIPIOS DE DRAMATOLOGÍA CUÁNTICA

Fiel a la creencia de que, según Pujante (2003: 210-211), «no hay otra manera de expresar el contenido metafórico que el de la utilización de la propia metáfora», y con el fin de expresar la metáfora que es el teatro, traigo a colación otra metáfora, sacada del ámbito científico. Se trata de convertir una analogía en metáfora epistemológica. El recelo de Sokal y Bricmont (1999: 28) frente a tentativas como esta de poner en relación disciplinas o teorías procedentes de las ciencias naturales, por un lado, y humanas, por otro, se basa en un concepto instrumental de la función de las metáforas, ya que para ellos, «la función de una metáfora suele ser la de aclarar un concepto poco familiar relacionándolo con otro más conocido, y no a la inversa». Esta concepción del uso y la función de la metáfora es, a mi

juicio, solo parcialmente correcta, ya que, primero, el valor cognoscitivo de la metáfora, que procede también de la tensión entre todos los términos que constituyen un enunciado metafórico, brota de la conciencia de no-identidad de los términos que la componen; y, segundo, porque supedita la metáfora al concepto. En cambio, la argumentación de Eco (1962: 50) me parece más sutil porque utiliza también conceptos cuánticos para comentar la poética de artistas en quienes el uso de dichos conceptos es consciente,:

Tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come *metafora epistemologica*: vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme dell'arte si strutturano riflette –a guisa di similitudine, di metaforizzazione, appunto, risoluzione del concetto in figura– il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà.

No establecemos solo una analogía entre las estructuras del teatro y las estructuras del mundo tal como las describe la física cuántica, sino que también afirmamos y trataremos de mostrar que el teatro del siglo XX constituye una metáfora estructural de la visión cuántica del mundo.

En ello concordamos con autoras como Martínez y Surbezy⁶⁶ que ya han establecido analogías entre la física cuántica y el teatro basándose en la hipótesis siguiente: al poner en tela de juicio algunas oposiciones que sustentaban los principios de la física clásica, la física cuántica desempeña un papel importante en el nacimiento de la posmodernidad e inspira indirectamente muchas formas artísticas surgidas dentro de ese paradigma.⁶⁷ Dichas autoras basan su analogía en tres puntos: primero, existe una similitud entre las interacciones de las partículas cuánticas y las que se crean entre los actores-personajes en el escenario; segundo, el teatro cuántico explica el hecho de que la observación modifica el objeto observado; y tercero, en una dramaturgia cuántica el espacio-tiempo es caótico y muchas veces consta de diversos universos paralelos.

⁶⁶ Véase Martínez, Surbezy y Corrons (2009), y también Martínez y Surbezy (2009: 315-328).

⁶⁷ En España esta intuición ya aparece en Morales (1998).

A fin de asentar nuestra analogía estructural sobre fundamentos sólidos partimos directamente de los principios fundamentales de la física cuántica que, como Eco (1962: 53), interpretamos como «sistemas de descripción»:

Indeterminazione, complementarità, non-casualità non sono *modi di essere* del mondo fisico, ma *sistemi di descrizione* utili per operarvi. Per cui il rapporto che ci interessa non è quello –presunto– tra una situazione «ontológica» e una qualità morfologica dell’opera, ma tra un modo di spiegare operativamente i processi fisici e un modo di spiegare operativamente i processi di produzione e fruizione artistica. Rapporto quindi tra una *metodologia scientifica* e una *poetica* (esplicita o implicita).

He aquí, pues, los cuatro principios o «sistemas de descripción» que fundamentan la visión cuántica de la realidad:

Principio de incertidumbre: estipula que no es posible a un mismo tiempo definir la situación y la velocidad de una partícula, lo cual significa, según Baudrillard (2002: 81), que «no se puede captar al mismo tiempo lo real y su signo: jamás podremos dominar ambas cosas simultáneamente». Ello significa que la observación de los fenómenos, por muy científica que sea, siempre es parcial. Este principio expresa la dimensión trágica de la observación científica de la realidad, en general, y, en particular, expresa el destino de la representación y de sus componentes reales y sigrícos.

El principio de incertidumbre es fundamental porque muestra que el objeto de la física cuántica no es un cuerpo con propiedades (posición, peso, velocidad, etc.) que sigue una trayectoria determinada y calculable, sino la medición de dicho objeto en un contexto determinado. Ahora bien, según la teoría cuántica, el hecho de medir u observar un objeto lo modifica u obliga a elegir entre varios estados o posiciones posibles. En otras palabras, el observador actúa sobre lo observado de alguna manera. Es algo que los principios de complementaridad y de indeterminación también ponen de relieve.

Principio de complementaridad: se refiere a la dualidad onda-corpúsculo que es constitutiva de toda ontología cuántica. Dicha dualidad encuentra una aplicación directa en la dualidad cuerpo (ac-

tor) y visión (espectador) que forma el dispositivo enunciativo mínimo del teatro. Pero es también interesante considerar el personaje dramático y la ambivalencia personaje-actor que lo constituye a la luz de los principios de complementaridad y de incertidumbre. El principio de complementaridad estipula que en función del dispositivo usado, un acontecimiento cuántico aparecerá o bien bajo forma corpuscular o bien ondular. Ambas son descripciones del acontecimiento, aunque ninguna por sí sola lo define. Del mismo modo, y por analogía, como teóricos del teatro no podemos expresar el personaje dramático: hablaremos sucesivamente del actor y del personaje, de lo escénico y de lo diegético, pero el proceso de encarnación que constituye el personaje dramático es una realidad inexpresable y, por lo tanto, fuera del alcance de nuestros medios lingüísticos.

Principio de indeterminación: en un espacio regido por leyes cuánticas, la noción de trayectoria desaparece para dar lugar a la de espacio de probabilidades. Resulta imposible predecir, por ejemplo, la posición precisa de un electrón un instante después de haber detectado su presencia, ya que el mero hecho de tratar de averiguarla hace que su trayectoria se difracte en múltiples trayectos posibles. A nuestro modo de ver, este principio expresa, por un lado, la peculiar situación o perspectiva cognitiva del espectador que especula sobre los posibles desenlaces de la obra a la que asiste y, por el otro, explica el modo en que la conciencia reflexiona sobre un acontecimiento o una situación determinada, anticipando sus posibles consecuencias, concentrándose más en las probabilidades, en lo que puede haber sucedido y en lo que podría ocurrir, que en los hechos. El principio de indeterminación nos proporciona también un excelente medio para expresar metafóricamente la condición del personaje cuántico como un campo de probabilidad, es decir, un ser sometido consciente o inconscientemente a un proceso de difracción de la conciencia en un cuerpo:

El personaje se vive como conciencia dividida, escisión. Lo que Aristóteles llamó hamartía, culpa trágica, [...] se vive como torsión, agonía de cierto conjunto de notas y síntomas que conforman una identidad humana (una cohesión de acciones) dentro de un discurso fragmentado. Disconformidad del «personaje» con la función que cumple (algo ya explo-

rado de forma metaliteraria en la historia de la escritura dramática, y en general y hasta la saciedad, de la Literatura) y que la figura de un mediador, un ser real, el actor, permite llevar a sus últimas consecuencias. [...] El personaje –y la trama con él– se despoja de la ilusión de algo concreto y definido y se convierte, tomando términos de la mecánica cuántica, en espacio de probabilidad. Consecuentemente, el campo de la representación no se reserva ya para lo que «ha sucedido», sino que se amplifica como espacio escénico de la conciencia, de los deseos, los miedos, los más secretos pensamientos de los personajes, los cuales cobran vida problemática al ser encarnados por los actores.

Parafraseando estas dos últimas frases de Hernández Garrido (1997: 3), obtenemos un resumen de nuestra concepción teórica del teatro como un espacio metafórico de la conciencia de las posibilidades del ser en el que el tiempo y las emociones quieren ser protagonistas. A través del corpus observaremos que muchos personajes del teatro español contemporáneo de raíz mitológica adoptan una ontología cuántica y se convierten en espacio de posibilidades.

Gracias a los préstamos conceptuales de la física cuántica, en general, y a través del principio de indeterminación, en particular, podremos apuntar tanto a una ontología cuántica del personaje en cuanto cuerpo y mirada como a una epistemología cuántica de la representación. La cita siguiente de Abichared (1994: 78) es lo suficientemente explícita para establecer el paralelismo. Revestido de un cuerpo por el actor,

el personaje exige al mismo tiempo una mirada que certifique su encarnación. [...] El personaje, sacado del universo de signos donde estaba a la espera y al cual regresará, es *captado* de pronto como un ser viviente movido por un designio singular: gracias al trabajo de comprensión que se ejerce sobre él, se integra en el mundo privado de un espectador [...]. Este proceso de *reconocimiento* general comienza desde la primera aparición del personaje ante un público. Apenas ha terminado de ponerse su vestuario, cuando ya esta masa de testigos lo está captando y transformando. [...] «Una obra no comienza su vida ni en el primer ni en el último ensayo, sino en la noche de su encuentro con el público». Si nos interrogamos acerca del por qué de esta *incertidumbre*, descubrimos una vez más que la exige la constitución misma del personaje, quien no comienza su existencia más que en el momento en que se cristaliza en una de sus posibles formas, ante un grupo de destinatarios. Y estos destinata-

rios escogen de entrada entre la multiplicidad de imágenes virtuales que presupone todavía esta forma, gracias a la interposición del actor, quien, sin reducir completamente la polisemia de su modelo, le ha dado algunas cualificaciones decisivas.⁶⁸

La representación así descrita muestra rasgos análogos a la actividad de la conciencia que es, para la física cuántica, un agente selectivo.⁶⁹ Hay primero captación o detección del personaje en una determinada postura, acción o estado de ánimo que la mente selecciona a la vez que elimina su contrario (si se muestra alegre, es que no está triste; si está sentado, no está de pie, etc.). La conciencia del espectador, en una segunda etapa, reconoce dicha característica, la asume como característica del personaje y así lo extrae de la incertidumbre o indeterminación. De este modo se constituye el personaje dramático y se entiende la importancia del actor en la caracterización del personaje: si el actor es rubio –pues este Hamlet que estoy viendo encarnado no es moreno–, aunque lo pueda ser en el espacio cuántico de sus posibilidades, es decir, en la ficción (incluso en el texto). El proceso de reducción del conjunto de probabilidades conlleva el mirarse a sí mismo en otro cuerpo, según Abichared (1994: 80):

apenas objetivado, y con la condición expresa de que se haya objetivado, el personaje le sirve al público para verse a sí mismo bajo la forma de otro, por una especie de procuración en la que nadie se engaña, y no toca la realidad sino para dañarla de una manera u otra, como la figura de un sueño.

Ello se debe a que captación y reconocimiento se producen casi simultáneamente, ya que en una situación cuántica el flujo de la información está determinado por el principio de inseparabilidad.

⁶⁸ Énfasis mío.

⁶⁹ Se trata de una idea que encontramos ya en la psicología de William James y cuya aplicación a la física cuántica se traduce en los siguientes términos: según Werner Heisenberg, «every conscious event is an actual event: it is an event that selects one of the alternative possible high-level metastable configurations of brain activity from among the host of such patterns mechanically generated by the Schrödinger equation». Citado por Stapp (2004: 11 y 45).

Principio de inseparabilidad: no es posible separar el movimiento de una partícula del de su respectiva antipartícula, como ya lo observamos con el ejemplo de la colisión de partículas. Ello se debe al hecho de que la comunicación entre ambas partículas funciona a una velocidad superior a la de la luz. Tenemos aquí una metáfora científica del destino trágico. Leyendo a Baudrillard (2002: 69-70), podemos desarrollar la analogía poniendo en relación significativa proceso cuántico y destino trágico:

El destino sería una forma de separación definitiva e irreversible. Pero una suerte de reversibilidad hace que las cosas separadas mantengan una complicidad. La ultramicrofísica habla simultáneamente de la *separabilidad* y de la *inseparabilidad* de las partículas. Adondequiera que vayan, y aunque diverjan definitivamente, cada partícula permanece vinculada y conectada a su antípartícula. [...] la comparación explica la apariencia que el destino toma en la tragedia, donde es la forma de lo que nace y lo que muere bajo el mismo signo. Y el signo que conduce a la vida, a la existencia, también es el que lleva a la muerte.

Echando mano de otra de las «contraseñas» que resumen su pensamiento, Baudrillard (2002: 72-73) presenta el destino trágico como un intercambio simbólico «entre nosotros y el mundo que nos piensa y que nosotros pensamos, donde se desarrollan tanto la colisión como la colusión, tanto el enfrentamiento como la complicidad de las cosas entre sí». El intercambio simbólico, la reversibilidad, solo es posible dentro de un proceso que incluye o que deja emerger un tercer término. La ausencia de dicho término revela la dimensión radical del destino, que es la del intercambio imposible. Dentro de nuestro modelo de la representación, la noción de intercambio simbólico describe el proceso de la conciencia teatral que no está circunscrito a un determinado cuerpo o función (espectador o actor) ni a un determinado ámbito (sala o escenario). El espacio-tiempo de la conciencia está regido por leyes cuánticas. En cambio, el intercambio imposible es tanto el punto de partida, la convención que la sustenta como destino último de la representación: la separación de los cuerpos. Constituendo la «desaparición de la fijeza del sujeto pensante, fundamento de nuestra filosofía occidental, y la conciencia de un intercambio simbólico del mundo y del pensamiento», Baudrillard (2002: 88-90) anuncia –sin usar el término– un pensamiento cuántico:

Y si, como yo creo, el estado del mundo es paradójico –ambiguo, inseguro, aleatorio o reversible–, es preciso encontrar un pensamiento que sea también paradójico. [...] Así pues, es preciso recuperar una especie de pensamiento-acontecimiento, que consiga convertir la incertidumbre en principio y el intercambio imposible en regla de juego, sabiendo que no es intercambiable por la verdad, ni por la realidad. [...] Evidentemente, ese pensamiento es un agente provocador, que gestiona la ilusión por la ilusión. No pretendo que ese tipo de pensamiento se aplique por doquier. Tal vez sea necesario aceptar dos niveles de pensamiento: un pensamiento causal y racional que corresponde al mundo newtoniano en el que vivimos, y otro nivel de pensamiento, mucho más radical, que formaría parte de un destino secreto del mundo, del que sería una especie de estrategia fatal.

Para volver a pensar el destino y, por lo tanto, lo trágico, hay que postular la existencia de otro nivel de pensamiento que corresponda necesariamente a otro nivel de realidad.

El destino newtoniano es determinista, mientras que el destino cuántico es estadístico: dentro del marco de la física newtoniana la trayectoria de un cuerpo se puede calcular y determinar en función de los parámetros del contexto. En cambio, como hemos visto, en un contexto cuántico la noción de trayectoria desaparece: solo existen trayectorias probables. Parece imposible la coexistencia de ambos niveles de pensamiento a la que nos invita Baudrillard; sin embargo, la observaremos metafóricamente en obras en las que la existencia del personaje parece predetermineda por un mito anterior y, al mismo tiempo, abierta a nuevas posibilidades.

METODOLOGÍA Y OBJETO

En conclusión, la física cuántica, como metáfora epistemológica, nos permitirá describir mejor la ontología fragmentada de determinados personajes que oscilan entre simultaneidad o disyunción entre cuerpo y conciencia, actor y personaje, materia y luz, corpúsculo y onda. Además, nos permitirá entender mejor cómo determinadas obras intentan jugar con las reglas del juego de la representación, integrándolas al significado. El marco epistemológico que nos brinda esta disciplina es uno de los más adecuados y desarrollados para tratar de

formular un discurso sobre el enigma o la paradoja de la representación y el misterio del momento en el que la ficción se hace encarnación y el texto espectáculo.

El hecho mismo de considerar el texto como un campo de posibilidades para la representación es justificable desde el punto de vista cuántico: cada representación de una obra sería comparable por analogía a una medida del objeto, mientras que en el texto estribaría el potencial total de la obra. El texto es la obra en potencia, mientras que la representación es, en cada caso, la actualización de uno de los sentidos posibles del texto (idea que las últimas dos citas de Abicharred expresan también): en términos cuánticos, cada espectáculo es una medición del objeto «texto». Y lo mismo vale para la tarea hermenéutica que consiste en actualizar el sentido de nociones polisémicas y complejas como *mito*, *tragedia* y *metateatro* en el (con)texto de cada obra. Cada texto es, por analogía, un contexto experimental en el que se efectúa una observación de dichas nociones o procesos de significación. Pasemos ahora a la observación propiamente dicha.

