



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**“El problema del perspectivismo en el arte y la realidad, a partir
de la incertidumbre en *Copenhagen*, de Michel Frayn”**

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y
Literatura Hispánicas con mención en Literatura

Profesores Guía:
Carolina Brncic

Estudiante:
Tomás Carreño

SANTIAGO DE CHILE
DICIEMBRE, 2014.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia por el amor y apoyo incondicional para lograr esta meta, a Sandra por tu inmenso amor y felicidad con la que me llenas el alma, a Carolina por su labor fundamental que siempre ha sabido sacar lo mejor de mí, (por su paciencia), a Máximo por ser el co-creador y segundo guía, a Elizardo por su ayuda en todo momento y a todos quienes estuvieron junto a mí durante este proceso.

*“Algunas preguntas perduran
Mucho tiempo después de muertos
Sus dueños.
Como fantasmas buscan
Las respuestas que nunca
Encontraron en vida”*

Índice

Introducción	5
Capítulo I. El problema de la realidad y la ficción desde distintas perspectivas	8
1.1 Perspectivismo como función orgánica.....	8
1.2 Principios físicos de Relatividad, Incertidumbre y Complementariedad.....	12
1.3 Humor: proceso que suscita la especial actividad de la reflexión.....	16
1.4 La perspectiva y el foco dramático.....	24
Capítulo II. Interpretación de <i>COPENHAGEN</i>	31
2.1 <i>Copenhagen</i>	31
2.2 Estructura dramática.....	33
2.3 Análisis dramático.....	41
2.3.1 Acción.....	41
2.3.2 Personaje.....	42
2.3.3 Conflicto.....	43
2.3.4 Principios dramáticos transfigurados en principios físicos.....	44
2.4 Análisis Temático.....	45
Conclusiones	47
Bibliografía	49

La perspectiva y el punto de vista, múltiples miradas sobre la realidad.

El concepto de perspectiva es el fundamento metodológico para el análisis de la obra Copenhagen, en tanto permite reflexionar sobre la construcción del vínculo que la obra establece con la realidad. Ya que toda obra contiene un proceso mimético por medio del cual se elaboran sentimientos, reflexiones o deseos de ver representado algún aspecto de lo real. La idea de perspectiva implica comprender y reconocer ciertos puntos de vista que cualquier individuo construye desde su subjetividad, frente a un hecho tangible. La perspectiva de un niño, de un anciano, de un indígena o de un director de teatro siempre va a ser distinta, como también la será la de dos hermanos gemelos que han vivido juntos toda su vida producto de que cada uno de nosotros contiene un grado de información distintiva, sumado a intereses personales que posicionan la ‘mirada’ en características variables de lo observado.

La realidad, tal como un animal en movimiento, una película o un hecho doloroso que configura nuestra existencia, nunca se manifiesta con un solo sentido, con un solo color o con una explicación totalitaria que satisfaga nuestra interioridad. Cada persona concibe las cosas de distinta forma, vinculando sus experiencias personales con lo que percibe del mundo. El drama y el teatro permiten la representación de la vida (su ficcionalización) para que múltiples espectadores puedan percibir cada uno un sentido distinto de los elementos codificados. Significados que, además, siempre que involucran la actividad del ser humano conllevan ya una perspectiva intencionada, una idea que pretende manifestar, intencional o inconscientemente, una forma particular de ver el mundo. Esta determinación implica entender que la obra de arte es una totalidad en sí misma con una coherencia interior que

contiene la perspectiva de quien la origina, como también las múltiples perspectivas de los personajes que presentan los hechos.

Para estos fines, estableceremos en el primer capítulo las nociones teóricas sobre el perspectivismo a partir de cuatro visiones distintas: una primera fundamentada ontológicamente sobre cómo se construye la perspectiva a partir de la realidad, de modo que desarrollaremos los procesos reflexivos que el ser humano produce al momento de configurar su punto de vista específico. Es la teoría del ‘perspectivismo’ de Ortega y Gasset, expresada en su libro “El tema de nuestro tiempo”; segundo expondremos, ligado a lo anterior, la relación que establece Ortega y Gasset entre el arte y la ciencia, al sustentar su teoría del punto de vista en la teoría de la ‘relatividad’ de Albert Einstein. Además expondremos el principio de incertidumbre y la teoría de la complementariedad de la física cuántica, como un desarrollo de la concepción de la materia que se tiene actualmente, desde un nivel molecular al establecer que la realidad se configura sobre un aspecto incierto e indeterminable de ‘lo real’; tercero utilizaremos la teoría del ‘Humorismo’ del autor Luigi Pirandello, para establecer como el género dramático a partir de la teoría del humor concibe la realidad como múltiple y contradictoria, haciendo primordial el proceso por el cual la reflexión permite desarticular las apariencias de los diversos roles de la vida social y evidenciar las contradicciones que constituyen la realidad comunitaria e interior de cada sujeto; para finalmente identificar la teoría del perspectivismo desde los recursos dramáticos establecidos por Manfred Pfister.

El segundo capítulo consistirá en el análisis de la obra, dentro del cual dividiremos una primera parte de análisis dramático fundamentalmente a partir de las nociones teóricas de Manfred Pfister, quien será de suma utilidad para establecer los conceptos de estructura,

personaje, acción, conflicto, para luego pasar a ver cómo estos principios dramáticos están contruidos a partir de los principios físicos explicados en el primer capítulo del presente trabajo. Finalmente realizaremos un análisis temático de los conflictos ético y morales que determinan la comprensión del estado del ser humano que la obra presenta.

Michael Frayn, es un dramaturgo británico nacido el año 1962 que desde temprana edad se dedicó al estudio de las letras, escribiendo hasta la actualidad un variado y amplio número de obras entre los géneros dramático, narrativo sumado a su reconocimiento como traductor de obras literarias rusas.

Copenhagen es un drama escrito en el año 1998 estrenado en el año 2000 en el Royale Theatre en Broadway, ganadora de los premios *Tony Award* a la mejor obra, que luego fue adaptada al cine por Howard Davies, en el año 2002, producida por la BBC en los Estados Unidos.

I. **El problema de la realidad y la ficción desde distintas perspectivas.**

1.1. Perspectivismo como función orgánica.

Ortega y Gasset en su libro “El tema de nuestro tiempo”, reflexiona sobre una visión progresiva de la historia y sobre el desarrollo que han tenido los diferentes períodos culturales a partir de las concepciones, las sensibilidades científicas y filosóficas, las definiciones de conceptos que expresan su visión del mundo y su especial punto de observación. Desde aquí estableceremos los fundamentos que llevan al autor a comprender su teoría del punto de vista atendiendo a los procesos por los cuales el ‘perspectivismo’ se postula como una teoría que asume: que “cada vida es un punto de vista sobre el universo” (151). Nos centraremos en la concepción que desarrolla de la actividad del ‘pensamiento’, de la ‘voluntad’ y la ‘sensibilidad propia’ de cada sujeto, lo que permite establecer la perspectiva como una función orgánica del hombre, que cumple una utilidad para su relación con la realidad y la vida.

Si asumimos que cada vida es una diferente percepción de las cosas, entra la pregunta de qué entendemos por ‘las cosas’, o qué es el ‘universo’. Responder esta pregunta implicaría dar cuenta de la concepción de lo real de cada período de la historia, de los límites y patrones que han fundamentado un momento determinado de la existencia. ¿Qué es lo real? ¿Cómo podemos decir que algo verdaderamente ‘es’, de algo que ‘no es’?

Ortega y Gasset identifica que el tema de la perspectiva se ha construido sobre el conflicto que representa el concepto de verdad. Pues lo verdadero, es lo que pretendemos que sea fijo y estable, única definición de algún aspecto de lo real. La realidad verdadera sería la capacidad de asumir que una parte del mundo se refleja fija e invariable, que se

sostiene en el tiempo sin modificarse. Pero, al mismo tiempo, sabemos que las cosas no son inmutables, que cambian y dependen de cada circunstancia. Cuando creemos que las cosas no pueden ser de otra forma, basta que entre en juego un elemento sin consideración para que el orden se modifique completamente.

Esta dualidad de lo fijo y lo mutable, es lo que el autor identifica como la oposición entre relativismo y racionalismo, identificando que el racionalismo se construyó desde el Renacimiento, período que estableció que la razón era el fundamento para la existencia de la humanidad. Según el autor, este período cultural concebía la realidad construida a partir de una verdad única e invariable para todos los seres, la que no era sino la capacidad del intelecto. Por el lado contrario, a partir del siglo XIX, se cuestiona esta fe absoluta en la razón como justificación de la existencia, pues se relativiza la idea de que el mundo tenga una sola mirada posible, que esté regida solo por este aspecto. El relativismo concibe la historia como una serie de múltiples verdades, ‘sugestivas ondulaciones’ que se manifiestan particularmente en cada individuo, entendiendo que la verdad es relativa para cada uno de ellos. Para el relativismo la verdad se manifiesta en tanto cada individuo percibe un reflejo propio de lo real. Verdad es lo que para cada uno es (la verdad).

Esta dicotomía establecida por Ortega y Gasset muestra dos concepciones que han resuelto, desde sus sensibilidades en distintas épocas culturales, el problema entre la realidad y el hombre. Podríamos adentrarnos en este tema que ha sido tratado desde los orígenes del pensamiento, buscar múltiples ejemplos, pero lo que nos interesa aquí, es intentar definir los procedimientos y la utilidad de cómo éstos dan cuenta de distintas miradas, cómo construyen su propia perspectiva.

Razón y sensibilidad, como dirá Ortega y Gasset, son dos semblantes indivisibles del hombre que conforman cualquier conocimiento. Es lo que decreta cada cultura, lo que constituye a cada sujeto. El hombre tiene la capacidad de pensar, de reflexionar, así como de cuestionar lo definido. Dicha capacidad, como vimos, no es meramente un acto racional, sino se produce desde la sensibilidad individual. Cada uno de nosotros percibe cosas de distinta forma, lo que conlleva a múltiples inclinaciones sobre diferentes aspectos de un estímulo particular. El ‘pensamiento’, según el autor, “es una función vital tal como la digestión o la circulación de la sangre” (57). Es una función, un instrumento para la vida propia al ser un órgano de ésta; la vida regula y gobierna el órgano del pensamiento tal como el resto de los órganos vitales. Del mismo modo, al ser un órgano vital permite desarrollar una actividad propia y necesaria del hombre. Pensar, se desarrolla en este ‘doble haz’: es una necesidad vital del individuo, constituye una utilidad subjetiva, que además, permite adecuar las cosas según ellas son, posibilita definir una noción de verdad objetiva. (59) La ‘voluntad’ es otra función vital que se caracteriza por la intención de querer hacer algo (desde las profundidades orgánicas), con la particularidad de que cuando queremos: “además de desear que las cosas sean de una cierta manera, decidimos realizar nuestro deseo, ejecutar actos eficaces que modifiquen la realidad.” (60)

Pensar, querer —como acto volitivo—, son funciones vitales que se producen en la organicidad del individuo, que disponen una utilidad en tanto permiten definir y objetivar la realidad, construir una perspectiva. Para esto, se produce una jerarquización de los estímulos que configuran un orden al interior del sujeto, estableciendo una dirección hacia algún bien (o un mal); determinan una dirección hacia el exterior objetiva.

Para Ortega y Gasset, lo que determina dicha jerarquización hacia una objetividad, es la capacidad de trascender la propia organicidad; de definir lo verdadero y convertirse en tal. Esto es lo que el autor destaca como ‘cultura’: “son las funciones vitales, intraorgánicas, que cumplen leyes objetivas.” (64) Tal jerarquía, contiene la ordenación de los valores que determinan la mirada del mundo, su particular perspectiva.

Hasta ahora, hemos definido cómo la noción de ‘perspectiva’ se construye y cómo está compuesta, a partir de la idea de que cada sujeto define su propia realidad desde su sensibilidad y su particular actividad del pensamiento, tal como la voluntad, en tanto se manifiestan a modo de actividades orgánicas del hombre, son constituyentes que cumplen una función vital. Del mismo modo, el producir conocimiento al interior del sujeto, tiene como intencionalidad un fin mayor que pretende trascender al sí mismo, pudiendo así, definir la realidad, su propia verdad. Procedimientos que se realizan por medio de la jerarquización, o selección de los estímulos a partir de la actividad de carácter doble: sensible e intelectual. Producción que se modifica al estar constantemente en contacto con su contorno, dentro de la realidad, de la vida en movimiento.

De esta forma, la teoría del punto de vista, o perspectivismo, es una respuesta al problema de cómo se relaciona el hombre con su entorno, de cómo se estructura su realidad. Siendo el individuo un receptor de estímulos que selecciona elementos, organiza la realidad a partir de sus propias determinaciones, orgánicas y transvitales a sí mismo. Desde estas definiciones, podemos aseverar que ‘cada vida es un punto de vista sobre el universo’, donde cada una de ellas no representa una oposición sino un complemento. La idea de totalidad se comprende como la suma complementaria de las infinitas perspectivas

que de la realidad existan. La perspectiva “es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación es su organización.” (149)

1.2. Principios físicos de Relatividad, Incertidumbre y Complementariedad.

La teoría del punto de vista, para el autor español, se sustenta en paralelo al desarrollo de las teorías físicas de su temporalidad, ya que tanto el arte como la ciencia manifiestan una misma sensibilidad particular de cada época. Según este pensamiento, la teoría del perspectivismo está construida bajo las ideas de la teoría de la relatividad que formalizó Albert Einstein. La importancia de incorporar este vínculo entre el arte y la ciencia se debe a que Copenhagen se estructura y dispone dramáticamente desde los principios de la relatividad y la incertidumbre de la física cuántica.

Lo que analizamos a continuación, es la interpretación filosófica del autor sobre las teorías del arte construidas a partir de las nociones de la física. Ortega y Gasset establece a partir de la teoría de la relatividad de Einstein, que la realidad ‘es relativa’ en tanto corresponde a la mirada de un observador desde un lugar y un momento particular. Definiendo ‘lo real’, ya no como una entidad absoluta perceptible por el hombre, sino entendiendo lo absoluto como el conocimiento particular de cada individuo frente a una realidad que se relativiza dependiendo del lugar y el tiempo en el que el observador se encuentra. Como dice Ortega, “Según la teoría de la relatividad, el suceso A, que desde el punto de vista terráqueo precede en el tiempo al suceso B, desde otro lugar del universo, Sirio, por ejemplo, aparecerá sucediendo a B.” (225)

De esta manera, las dimensiones del tiempo y el espacio son las que se presentan relativas dependiendo de las condiciones en que se encuentra el observador. Precisamos que no es la realidad misma la que cambia o se modifica debido a la subjetividad de cada individuo, sino la percepción que de ésta se obtiene, debido a su sistema de ordenamiento dependiente de las dimensiones físicas, tal como del grado de conocimiento que el observador tenga sobre el estímulo percibido. La realidad no es relativista sino la percepción de sus dimensiones varía según las coordenadas físicas desde donde se observa. Esta teoría implica que, al acceder a la realidad, siempre se modifica nuestra percepción debido a nuestro punto de observación, pero además, se modifica debido a nuestra voluntad de percibir preestablecidamente algún fenómeno. Tal como funciona la física o la filosofía, la selección de un estímulo, o la creación de una teoría sobre éste, siempre responde a una intención previa que pretende llegar a cierto conocimiento esperado. Para Einstein el fin de la teoría de la relatividad no consistía en situarse desde la relatividad individual para establecer los patrones científicos sino poder descubrir los absolutos — valores numéricos invariables de una teoría— a pesar de existir esta variabilidad del punto de vista del espectador.

Esta es la relatividad de Einstein, la que ha fundamentado hasta hoy la teorías sobre el espacio, el tiempo y la gravedad de los cuerpos dependientes del punto del observador. Pero la física moderna, sobre la que se estructura Copenhagen, elabora la teoría de la física cuántica, la que se enfoca en el conocimiento de la materia a nivel molecular. Precisamente la obra se construye sobre algunos principios entre los que destaca el ‘principio de incertidumbre’ desarrollado por Werner Heisenberg y la ‘teoría de la complementariedad’.

La física cuántica¹ estudia las moléculas asumiendo que éstas pueden comportarse de forma dual, esto es, no solo como partículas sino a la vez como ondas, dependiendo del sistema de medición que se le aplique. Esa particularidad se opone a la física anterior (aunque no significa una superación sino un desarrollo paralelo de la física newtoniana y relativista de Einstein), pues una partícula puede comportarse desde ambas naturalezas. Cualidad que tiene como resultado, el hacer imposible definir la conducta de una partícula en el espacio y el tiempo, ya que, por ejemplo, en la liberación de energía de un átomo, se produce un movimiento físico pero a la vez una expansión de onda desde la misma partícula. Al intentar determinar la posición de un átomo molecular dentro de estas dimensiones, la física cuántica solo puede hacerlo en términos de probabilidades sobre valores estimativos, a pesar de utilizar unidades de medida fijas e invariables, éstas solo funcionan tentativamente. Esta idea que establece que las partículas son a la vez partículas y ondas, es lo que constituye la teoría de la complementariedad. La forma de actuar de una partícula no es ya unívoca sino dual.

En este mismo sentido, el principio de incertidumbre estableció la imposibilidad de precisar el comportamiento de la realidad a nivel atómico, pues no se pueden definir dos propiedades simultáneamente de una partícula (referido a las dimensiones temporales y espaciales). Esto quiere decir, simplifícadamente, que una molécula atómica para recorrer una distancia, no produce un transcurso lineal desde un punto A hacia un punto B. La dificultad se encuentra en que para trasladarse desde A hacia B, recorre múltiples puntos C, D, E que no se pueden determinar específicamente, al menos hasta ahora, solo pueden ser

¹ Cuántica, proviene su nombre de los *quantum* (cantidad) de energía que emite un cuerpo, cuyos valores son medibles discretamente, en forma de intervalos y no continuos o estables. El quantum es una unidad de medida establecida por Max Planck para dimensionar la energía molecular con un valor fijo.

reconocidos. Las moléculas atómicas tienen un transcurso temporal y espacial que no es lineal, por lo que su comportamiento se hace incierto: no se puede medir la cantidad de puntos por los que necesita pasar una partícula para llegar a otro lugar, sumado a que no se puede conocer su transcurso temporal a través de los mecanismos de medición que existen actualmente. Por lo tanto, la doble naturaleza de la partícula-onda, impide saber la posición en que ésta se encuentra al mismo tiempo que la dirección o velocidad, a la que se dirige. Esto se demuestra por medio del siguiente ejercicio: para poder conocer la ubicación de un átomo, éste debe ser intervenido por algún medio que lo identifique (como un rayo de luz, por ejemplo) que al interactuar con su objetivo, modifica tanto su velocidad como su siguiente localización. Consecuentemente, se puede determinar la posición en un momento preciso, pero no la velocidad a la que transcurre (pues choca y se modifica con el sistema de medición), tal como se puede determinar la velocidad con la que pasa por un portal (que tenga sensores de contacto) pero no la trayectoria exacta que recorre.

El principio de incertidumbre, junto a la teoría de la complementariedad, nos instalan bajo una percepción del mundo en su dimensión particular, demostrando una existencia fragmentaria que no es posible de conocer con exactitud. La realidad es incierta. No podemos determinarla o controlarla a voluntad debido a que no podemos predecir sus movimientos ni su comportamiento. Por lo que la incertidumbre molecular se puede extrapolar a la realidad de los grandes objetos, a la realidad del ser humano. En segundo lugar, las dimensiones del tiempo y del espacio se relativizan debido a que no son unidades fijas y estables, sino espectros de probabilidades. Nuestro mundo no está compuesto solo por los cuerpos visibles, sino que existen múltiples verdades, pequeñas realidades incrustadas dentro de nuestra propia verdad. No hay una sola organización, una sola

jerarquía, sino órdenes simultáneos que configuran la materia. En este punto, la física contemporánea evidencia su carácter especulativo, asumiendo que toda ley puede ser quebrantada bajo la comprobación de una nueva fórmula, de un nuevo elemento que baste ser funcionalmente válido para cambiar el paradigma de la verdad científica.

1.3. Humor: proceso que suscita la especial actividad de la reflexión

Esta categoría de la realidad molecular inestable e incierta es un principio establecido por la física cuántica que desde la teoría del ‘Humor’ de Luigi Pirandello, se puede extrapolar a un sentido profundamente humano-social y dramático. Esto debido a que la realidad, para el autor italiano, se estructura a partir de una multiplicidad de roles sociales, de apariencias y máscaras que hacen que seamos sujetos constituidos por una simultaneidad de formas de ser. Los personajes de su teatro, son ficciones variables a partir de la idea de que cada uno de ellos no son entidades fijas y estables con verdades inmutables sino son construcciones que están determinadas por más de un tiempo presente, por más de un solo sentido, esto es, contienen múltiples temporalidades y significaciones dentro de sus vidas. Desde su visión del perspectivismo, el mundo literario—y el mundo real— es concebido como el producto de las diferentes miradas interiores de un sujeto, dispuesto en relación con las perspectivas exteriores (de los ‘otros’) que configuran una sociedad (real o creada). Esta teoría es la teoría del “Humorismo” que explicaremos a continuación.

El ‘humorismo’ es un concepto que tradicionalmente hasta Pirandello representaba un grado alto de complejidad, pues se vinculaba estéticamente tanto a los procedimientos

‘cómicos’ como a lo ‘sublime’, lo ‘trágico’, lo ‘gracioso’, sin haber podido delimitarse y definirse apropiadamente. Solo se reconocía entre los diversos autores que abordan el tema un punto en común –al menos Pirandello lo hace–, el que coincidía en el carácter contradictorio que en ocasiones puede producir la risa. Contradicción que generalmente aparecía asociada a un sentimiento melancólico que podría contradecir o invertir el sentido de comicidad.

Pirandello se desvincula de todos los intentos por definir el concepto resignificándolo a partir del reconocimiento de este elemento en común, siendo la contradicción la base que configura su teoría, la que define una disyunción que se produce por medio de un proceso en la interioridad del sujeto, el que va desde el reconocimiento de la contradicción, el sentimiento de perplejidad que produce, hacia la irrupción de modo profundamente analítico:

“el desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren o bien entre la vida real y el ideal humano o bien entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, y cuyo principal efecto es una especie de perplejidad entre el llanto y la risa; luego, el escepticismo, que colorea toda observación, toda pintura humorística, y, finalmente, el modo de proceder del humorismo minuciosa y maliciosamente analítico”. (3)

El humorismo se concibe como un proceso que da cuenta de una reacción ante un sentimiento contradictorio, un estado de ánimo particular de perplejidad, frente al que se activa la reflexión. Es fundamental para entender el concepto situar la importancia que tiene el ‘hecho’ que produce el sentimiento contradictorio, al ser éste un hecho emocional que

radica en un estado de ánimo particular –correspondiente al plano de la ‘sensibilidad’ diría Ortega–, que luego se representa artísticamente. Tiene su fundamento en las profundidades del ámbito de lo humano, propio a su realidad y a la percepción que el hombre tiene de su contexto. La estética y el arte se elaboran a partir de estados de ánimo, de ciertas emociones que son en su reconocimiento lo que le otorga el carácter de belleza a una obra de arte, y no otra cosa. Por el mismo motivo, la forma de análisis que reconoce el autor, necesariamente es por medio de un análisis psicológico de los estados anímicos a los que se enfrenta un espectador —que el mismo creador de la obra de arte quiere representar—. La determinación de la belleza estética será la capacidad de exponer ante un sujeto que reconozca tales estados anímicos de la realidad. Para Pirandello, “El artista, en el fondo, no hace sino definir y representar estados psicológicos”. (4) ²

El humorismo es un proceso que se produce frente a la representación de un hecho emocional, marcado por la actividad especial que adquiere la reflexión producto del sentimiento contradictorio que lo configura. La reflexión, dice el autor, en la construcción tradicional del arte, asume un lugar pasivo desde su gestación hacia su desarrollo, privilegiándose la organización de las imágenes de forma armoniosa por sobre la actividad del pensamiento. (6) Para el humorismo, la función de la reflexión es todo lo contrario, implica una actividad constante, asiste críticamente a la creación y al desarrollo, juzgando y descomponiendo los principios estructurantes, motivo por el cual, se genera otro sentimiento: el de lo contrario.

² Es de suma importancia esta concepción, debido a que Pirandello construye su teoría del humor en el texto “El humorismo” sobre un diálogo constante contra Benedetto Croce, quien rebate y discute sus principios, intentando definir el concepto del humor en base a una visión fundamentalmente ética de la estética, construida lejos del valor psicológico y emocional que le asigna Pirandello. Para Croce, el humorismo radicaría en la capacidad conceptual del lenguaje, siendo la obra de arte una completa abstracción de la realidad construida lógicamente por la razón y la idea moral que ésta sustenta.

Debido a que tradicionalmente se ha concebido el humor vinculado a lo gracioso, a lo cómico, se puede pensar que todo humor requiere de la risa, pero esto no es así. El humor, aquí, implica el traspaso de un sentimiento inicial, el que puede ser risa, odio, pena, duda, etc. frente al cual, debido al reconocimiento de una contradicción en el sentimiento, la reflexión activa se suscita, evidenciando la contrariedad que permite transformar la mirada, la perspectiva que se tenía del hecho en su primera sensibilidad. Por lo tanto, la pregunta como crítico estético que se hace Pirandello es ¿Cuál es el estado anímico que el autor ha querido provocar? (8)

La capacidad de un autor humorista, implicaría entonces ser capaz de generar la perplejidad por medio de la representación artística, de activar la reflexión y generar otros sentimientos, otros estados de ánimo que permitan enriquecer el hecho psicológico, el cual nos turba, nos amarga, nos produce ‘sentirnos en el medio de ambas cosas’.

De esta manera, el traspaso de un sentimiento a otro que se vive frente a la representación artística, se ve truncado en la forma tradicional armónica, cuestionándose la representación por medio de la actividad reflexiva, caracterizada principalmente por su interrupción como elemento propiamente humorístico: “Las imágenes, en lugar de asociarse por similitud o contigüidad, se presentan en contraposición”. (11)

La incertidumbre del sentir, la indeterminación que se genera producto de la actividad reflexiva, de ambigüedad entre dos o más sentimientos genera una sensación de vacío que caracteriza la sensibilidad estética del hombre desde la época moderna, pues nos enfrentamos a la conciencia lúcida del momento temporal —conciencia del presente histórico— y de la incapacidad de seguir justificando la vida por medio explicaciones

asumidas, asignadas como verdaderas. La reflexión sobre los contrarios expresa todo el sentimiento vacío y la necesidad de cuestionar las estructuras tradicionales que el arte mismo incorpora. Por estos motivos el humorismo pirandelliano es una teoría que no se sitúa en ‘una respuesta’ sino en el ‘proceso’ que permite construir representaciones, imágenes complejas, múltiples en su esencia. Esta interrogante de nuestras vidas, Pirandello la responde desde el Humorismo de esta manera:

“Induce a reflexionar que la vida, al no tener fatalmente para la razón humana un fin claro y determinado, debe tener, para no oscilar en el vacío, uno particular, ficticio, ilusorio, para todo hombre, bajo o alto, poco importa, puesto que no es, ni puede ser, el fin verdadero que todos buscan afanosamente y nadie encuentra, tal vez porque no existe. Lo que importa es que se dé importancia a cualquiera cosa, aunque sea vana, la cual valdrá lo mismo que otra considerada seria, porque, en el fondo, ni una ni otra satisfacen. Tanto es así que siempre será ardiente la sed de saber, nunca se extinguirá la facultad de desear y desgraciadamente, no está claro que la felicidad de los hombres consista en el progreso.” (14-15)

La actividad reflexiva, por tanto, implica el deseo inagotable por el saber –la organicidad del pensamiento según Ortega, como función vital– que genera verdades a pesar de ser éstas verídicas o no. El centro de la reflexión no radica en la veracidad de las respuestas, sino en la necesidad de la búsqueda de ese algo ‘inexistente’. Es la función que cumple lo que importa, es la actividad de la reflexión interior lo que produce el interés. Esta capacidad de la reflexión permite ‘desmontar’ cualquier estructura que se presente por medio del procedimiento del opuesto evidenciado, del sentimiento de lo contrario.

En este punto, llegamos al tema expuesto en el inicio, es decir, cómo las múltiples perspectivas se configuran al asumir que los estímulos de la realidad no siempre –y generalmente– son estados aparentes marcados por la ilusión. Ilusión tal que se produce bajo las distintas miradas que los otros posan sobre nosotros, pudiendo ver lo que nosotros no vemos o por la ilusión que nosotros creemos tener de nosotros mismos. La realidad, tal como establecimos anteriormente, no es unívoca ni una sola realidad, de hecho, no existe una verdad determinante que se sustente por sí misma, solo podemos acceder a la multiplicidad de realidades fragmentarias de las que estamos compuestos: sea en término de ilusiones, verosimilitudes, máscaras, mentiras; o de ‘múltiples almas interiores’ como dice Pirandello.

Somos seres compuestos por una multiplicidad de almas, cimentados en la práctica social de la apariencia, de la mentira, de la máscara colectiva. “En nuestra alma vive el alma de la raza o de la colectividad de que formamos parte (...) Sentimos en nosotros mismos esa vanidad de parecer distintos de lo que somos, que es consustancial con la vida social.” (22)

La sociedad para Pirandello es un espacio de múltiples roles contruidos sobre las prácticas que lo determinan que se basan en la apariencia y la mentira, sin necesidad de ser estos elementos caracterizados negativamente. La realidad es que no existe verdad, que la vida se articula en torno a lo posible, de modo que la función principal es asumir sus variadas posibilidades, sus múltiples verdades. Ya que no somos buenos o malos completamente, somos contradictorios por naturaleza. Somos seres, que además, estamos determinados por el colectivo en el que vivimos, por la vida social que determina nuestro comportamiento. Por ejemplo, para el autor:

“Cuanto más difícil es la lucha por la vida, y más se percibe en esta lucha la debilidad propia, mayor se hace la necesidad del engaño recíproco. La simulación de la fuerza, de la honestidad de la simpatía, de la prudencia, en resumen, de cualquier máxima virtud de la veracidad, es una forma de adaptación, un hábil instrumento de lucha.” (21)

De esta forma, la labor del humorista implica evidenciar las contradicciones que se ocultan dentro de la apariencia, sea interior o exterior, de las diversas personalidades que configuran nuestra individualidad, tal como dice Rimbaud en sus “cartas del vidente”, “Nos debemos a la sociedad”, pero asume desde su rol de poeta vidente, su famosa frase “Yo es otro”³. Pirandello dirá ante lo mismo, “el alma individual no es una” (23), tal como la vida “es un flujo continuo que nosotros intentamos detener” (23). La vida es constante movimiento, cambios y altibajos, frente a los cuales intentamos definir sentidos y conceptos, ideales que pretendemos mantener estables, frente a los cuales basta que la vida en algún momento nos derrumbe, dice el autor, para que se produzca en nosotros un ‘silencio interior’, la develación del vacío interior que, una vez producido, no podemos volver a vivir ‘nuestro engaño’ sabiendo que ‘por debajo hay algo diferente’. (24) Este es el sentimiento de lo contrario, en que la verdad deja de ser verdad pero no dejamos de vivir insertos en la ilusión, siendo capaces, aunque sea por una sola experiencia, por un solo momento de lucidez, de darnos cuenta de nuestra propia falsedad. Esta experiencia produce la activación de la reflexión o la especial actividad de la reflexión activa, que una vez despertada, no importan cuantos intentos hagamos por creer en nuestros propios

³ Tanto como ser humano que como escritor consciente de su obra evidencian la lucidez de Rimbaud sobre la multiplicidad de almas interiores o de roles sociales que constituyen a cada individuo.

engaños, a pesar que decidamos vivir por una sola verdad, la vida no es sino un sentimiento mutable y vario (26).

En resumen, el humorismo es un proceso determinado por la actividad constante de la reflexión mediante el cual, tanto la creación de la obra como su desarrollo y representación se encuentran determinados por esta actividad. Si bien el arte tradicionalmente distingue la creación y la reflexión como un proceso diferenciado en una secuencia lineal, para Pirandello la obra humorística está marcada por la simultaneidad de ambas actividades. El humorismo, o la conciencia de lo contrario, nos hace ver que la vida no está compuesta de la pretensión de una verdad única, de sentidos fijos y estables, en que el hombre busca trascenderse a sí mismo por medio de establecer las verdades más allá de sus orígenes de sensibilidades orgánicas. Frente al dolor de la vida –o algún motivo que para Pirandello no es posible de ser definido sino desde la arbitrariedad–, la producción de sentido, o de verdades a partir de los sentimientos de cada sensibilidad, siempre puede estar marcada por su contrariedad. La función del humorista es, pues, evidenciar los sentimientos contrarios que componen ciertos estados anímicos.

La realidad, finalmente, es múltiple, simultánea, variable en constante movimiento. Vimos que la capacidad de la reflexión en Ortega y Gasset permite generar conocimientos desde la sensibilidad del mundo para lograr fijar perspectivas que se establecen como verdades, las que superan su origen orgánico de interioridad o subjetividad del sujeto por medio de la jerarquización u ordenación del mundo y la vida. Ahora con Pirandello, hemos expandido la capacidad de la reflexión para no solo fijar verdades frente a los estímulos sino para descomponer la realidad y evidenciar su condición fragmentaria y contradictoria que la caracteriza. Esta característica de la reflexión humorística nos permite hacernos

conscientes del carácter doloroso, conflictivo del que estamos compuestos —serie de remordimientos, dudas, recuerdos, apariencias, ilusiones, idealidades, mentiras, máscaras— que la obra de arte a través de la representación de dichos sentimientos, logra exponer alcanzando la belleza estética y obliga a la comprensión o, al menos, produce la reflexión del espectador por medio de ciertos procedimientos dramáticos que promueven el cuestionamiento de su realidad.

1.4. La perspectiva y el foco dramático.

Dentro del género dramático, la especial actividad de la reflexión creada por Pirandello tiene su asidero en la idea de que hay múltiples perspectivas que se activan debido a la contradicción de sentimientos contenidos al interior de un personaje o situación. Pero esta capacidad de reflexión, dramáticamente se produce por medio de ciertos recursos y procedimientos constitutivos del género que evidenciaremos a partir de la teoría de Manfred Pfister. El autor alemán concibe la idea de que existe una perspectiva autorial que crea las distintas perspectivas individuales con cierto grado de jerarquización o ‘selección’ de la relación entre los puntos de vista que constituyen a cada personaje. Esta noción la define bajo el concepto de ‘foco’, que entenderemos como la importancia que le otorga el autor a un personaje o situación al crear un punto de vista determinado que provoca una particular recepción por parte de la audiencia. La perspectiva dramática se puede manejar mediante los ‘grados de información’ que la obra manifiesta, por ejemplo de los personajes u otros medios que definiremos a continuación. La perspectiva dramática es la selección que se hace de una realidad inventada, sostenida por el grado de coherencia que le otorga el autor a la ficción. De esta forma, relacionaremos la funcionalidad de los recursos

dramáticos que permiten provocar el cuestionamiento de la realidad del espectador — lector— con la teoría del humorismo de Pirandello.

Según Pfister, el género dramático se caracteriza por ser un arte de carácter colectivo, que involucra dos instancias distintivas que producen el fenómeno del drama. Esto es, la ‘producción’ de la obra desarrollada por el autor que luego posibilita su representación por medio de un director (o directores), actor(es), escenógrafos, etc., como también la recepción en forma colectiva de la obra marcada por la participación de la audiencia. Esta condición grupal del género dramático determina la configuración de su estructura que, para su análisis, Pfister establece dos ‘sistemas de comunicación’: uno ‘interno’ a la obra de arte —que analiza principalmente las relaciones entre los personajes y entre los niveles del lenguaje dramático— y otro ‘externo’ involucrando las relaciones con el plano del espectáculo y del espectador. Esta particularidad de la obra dramática, configura además su condición específica como género literario ya que la comunicación producida entre el sistema interno y el sistema externo se realiza sin mediación de una voz narrativa (directamente entre el actor y el espectador), contrario a otros sistemas de comunicación literaria como por ejemplo al del género narrativo⁴. Esta es la “naturaleza absoluta” del género dramático. (Pfister 4)

La idea de una perspectiva dentro de las nociones del drama, se desprende del vínculo que se establece entre la realidad y la ficción configurado por todos sus participantes, debido a que los distintos puntos de vista que constituyen la totalidad fictiva están contruidos desde la perspectiva intencionada del autor, presentada por los personajes

⁴ Cabe señalar, que esta distinción entre género narrativo y dramático es una distinción teórica que Pfister entiende ficticiamente, pues la separación entre los tipos de discursos se rompe en la práctica por la utilización de recursos dramáticos variados, como por ejemplo la incorporación de voz en off, monólogos, comentario de un coro, personaje presentador, etc. (Pfister 5).

o ‘figuras’⁵ y finalmente recepcionada por la audiencia que le otorga significado. Por lo tanto distinguimos dentro de la obra dramática: tanto una perspectiva autorial, una perspectiva (múltiple) de las figuras dramáticas, como una perspectiva de la audiencia en el proceso de recepción. Para intentar configurar las distintas perspectivas podemos preguntarnos ¿Quién habla?, ¿A quién le habla?, ¿Con qué grado de veracidad se habla?

Al analizar cualquier drama, debemos recordar que su texto correspondiente se sustenta en su condición lingüística al configurar la realidad de la ficción por medio del lenguaje, condición por la cual podemos realizar un análisis literario de la obra dramática, como también evaluar el carácter dialogal que caracteriza principalmente al discurso dramático dentro de su representación⁶. Pues toda obra correspondiente a este género literario contiene en sí la posibilidad de ser representada (física o imaginariamente), que es, finalmente, el momento en que alcanza su completitud; El destino de la obra dramática es su creación pensada para ser representada frente a una audiencia. El rol del espectador es fundamental en este sentido, ya que el proceso de recepción se produce a partir de la relación directa entre el espectador y el actor, lo que configura una instancia única que determina una condición de ‘fugacidad’ del drama, al hacerse irrepetible el momento en que se desarrolla la acción escénica vista por el público. Del mismo modo, como se elimina la ‘mediación comunicativa’, “se crea un sentido de inmediatez en la acción en escena, en la medida en que enlaza simultáneamente tanto al texto dramático como el proceso de recepción”. (cfr, Pfister 5)

⁵ Pfister prefiere utilizar el término de ‘figuras dramáticas’ al de personaje o carácter ya que le permite analizar la categoría de personaje desde un punto de vista de las obras modernas en que no representan una subjetividad marcada o caracteres de la vida real, sino manifiesta su condición elaborada ficticiamente. Las figuras dramáticas existen en virtud de su contexto y depende del mismo. (Pfister 160-161)

⁶ Sentido propiamente literario que se opone al análisis teatral, sin considerar a uno más importante que a otro, pero asumiendo que la labor de este trabajo se hace cargo de la dimensión lingüística y no de los otros códigos multimediales que caracterizan a la representación teatral.

La perspectiva dramática radica finalmente en el proceso de recepción de la audiencia, debido a que para que la representación pueda producirse, es necesario que el público acepte las reglas particulares que cada obra dramática establece, configurando un vínculo específico entre la ‘ficcionalidad’ y la realidad, al asumir que la ficción expuesta en escena es ‘otra’ realidad. Situación que el autor explica así: “al suspender las relaciones temporales y espaciales de la vida cotidiana, y, finalmente, implementar reglas especiales y convenciones.” (cfr, Pfister 11)

Por lo tanto, el lugar de la audiencia en el teatro implica una ‘distancia’ y una perspectiva mediante la cual percibe (y se relaciona con) la acción escénica. La distancia que establece la audiencia con la ficción representada depende del grado de conciencia que tiene el espectador ante la ficción. Relación que puede ser variable dependiente del desarrollo de la acción dramática, estableciendo distintas perspectivas que están dispuestas por la figura del autor. Este configura la cantidad de información que el público percibe manejando los niveles de ‘expectativas’ a través de las distintas figuras dispuestas en escena, como del grado de conocimiento que éstas tienen de la acción dramática.

Distinguimos además, que cada figura constituye una perspectiva individual distinta a la del autor, siendo “el habla de una figura (lo que) constituye su perspectiva”. (cfr, Pfister 58). Asumimos, tal como plantea Pfister, que el habla de una figura corresponde estrictamente a su perspectiva individual, debido a que el acto de habla dramático de cada figura implica no solo expresar un contenido lingüístico “sino también la ejecución de dicha acción.” (cfr, Pfister 6) Esto es, el lenguaje dramático funciona ejecutando acciones simultáneamente al enunciar un determinado contenido, de manifestar una idea. Cada acto

de habla es performático⁷ pues realiza una acción escénica en el momento en que se produce, como también debido a que el lenguaje mismo tiene la capacidad de crear la ficción, anticipar los hechos mediante actos declarativos que predicen a partir de lo declarado, los acontecimientos futuros dentro del drama. Motivo por el cual cada figura crea su perspectiva bajo una situación particular, en la que su discurso constituye su propia situación comunicativa.

La acción dramática, por lo tanto, puede estar concebida por distintos grados de conocimiento que las figuras tengan de su transcurso. Pfister incorpora el concepto de “conocimiento discrepante” al entender que tanto la audiencia como las figuras pueden establecer distintas relaciones dependiendo del grado de conocimiento que tengan. (Pfister 48) A partir de este concepto, distingue distintos niveles de conocimiento dentro del sistema interno de la obra —entre los personajes— como entre las figuras dramáticas y la audiencia, es decir entre el sistema interno y externo. El público tiene la capacidad de ‘unir’ el conocimiento ‘parcial’ de las diferentes figuras, pudiendo tener mayor o menor conocimiento que éstas.

El autor asume además, que puede concebirse la idea de un “texto dramático absoluto”, el que “es presentado como un patrón de múltiples perspectivas contrastantes y correspondientes”. (cfr, Pfister 59) Noción que implica una idealización de las relaciones entre las figuras, según las cuales “las perspectivas están coordinadas en términos equivalentes, ya que poseen el mismo grado de ficcionalidad y, en principio, todas tienen la misma validez para el receptor.” (cfr, Pfister 59) Condición que puede modificarse con el desarrollo de los acontecimientos dramáticos por medio de la acción.

⁷ Según la teoría de los actos de habla De John L. Austin y John Searle.

Tal modificación de las relaciones entre las perspectivas de las figuras es materia de la disposición autorial, quien selecciona las perspectivas y crea puntos de vista por medio de técnicas para controlarlas y dirigir las desde su intencionalidad. La selección de las perspectivas de las figuras corresponde al aspecto paradigmático “referentes al número y diversificación de las perspectivas que deben ser consideradas en el contexto de la perspectiva intencionada en el público”. (cfr, Pfister 63)

La selección produce un cierto “grado de énfasis” que se le da a cada perspectiva individual en las figuras. (Pfister 63). De modo que el autor utiliza el concepto de “foco” (63) para describir el grado de énfasis selectivo: “es la dirección de la atención del lector hacia un personaje, concepto o situación, y la subordinación de los otros intereses al central.” (cfr, Pfister 64)

Por último, podemos reconocer tres modelos idealizados de tipos de estructuras según las perspectivas. Una estructura que implica obras “sin perspectiva” —el sentido de la obra está dado directamente por y desde el autor—; una estructura de “perspectiva cerrada” —en la que se oponen o contrastan dos o más perspectivas entre las figuras, produciendo que el público espectador deba imaginar la perspectiva autorial—; y una “perspectiva abierta” —en la que no hay una sola visión, una sola perspectiva que unifique a las demás. “Se construye sobre la ambigüedad de modo que la perspectiva de recepción se vuelve incierta y ambivalente, por una ausencia total de soluciones previstas de antemano. (...) La ausencia de una clara perspectiva de recepción intencionada permite elegir entre aceptar la ambigüedad de perspectivas o crear una perspectiva de recepción ‘no oficial’ no prevista por el autor”—. (cfr, Pfister 67-68)

De esta manera, quedan instalados los procedimientos dramáticos que permiten que el análisis de la obra *Copenhague* pueda ser descrito bajo un modelo de estructura abierta que construye una multiplicidad de perspectivas, tanto dentro de cada figura como de las situaciones en las que éstas se vinculan, incorporando las teorías anteriores para graficar la condición reflexiva de la obra debido al carácter contradictorio que la constituye. Características que pasamos a analizar en el siguiente capítulo.

II.

Interpretación de *COPENHAGEN*

2.1 *Copenhagen* es un drama basado en una de las reuniones más enigmáticas e importantes que se han registrado en la historia de la ciencia y la humanidad. El encuentro entre el científico judío Niels Bohr, su esposa Margrethe y su colega alemán Werner Heisenberg, que se produjo en el año 1941 en medio de la segunda guerra mundial.

Ambos físicos nucleares posibilitaron la creación de la bomba atómica al establecer anteriormente las principales teorías cuánticas sobre el comportamiento de los átomos, cuando trabajaron juntos en la década de 1920. La relación entre estos dos científicos se origina como estudiante-tutor pero luego se transforma en una de carácter familiar, asumiendo Bohr un rol paternal sobre Heisenberg. Ambos se conocen en el año 1920, comienzan a trabajar juntos desde el 1922 hasta la década de 1930, momento en que se produce el ascenso del nazismo, motivo por el cual Heisenberg, habiendo vuelto a Alemania en 1927, no verá a su maestro hasta 14 años después. En septiembre de 1941, Heisenberg decide cruzar el cerco invasor de Copenhagen para reencontrarse con Bohr, generando la incertidumbre histórica que caracterizó a este hecho, debido a que nunca se pudo determinar lo que aconteció en aquella mítica reunión de tan solo 15 minutos, como tampoco las palabras proferidas ni menos las reales intenciones que tuvo Heisenberg para realizar su visita.

La principal particularidad de la obra es que las figuras no están vivas, no son las representaciones de las personas reales sino sus ‘fantasmas en vida’, como dice su autor. Esto contribuye a que el desarrollo de la obra no sea lineal sino que se presenta bajo una simultaneidad de acontecimientos ocurridos en distintos momentos temporales y espaciales, que se superponen desde la memoria y desde cierto grado variable de conciencia de las figuras.

La acción dramática, por lo tanto, es una acción que se articula y activa a través de un proceso simultáneo de ciertas preguntas que motivan la constante búsqueda de sus respuestas, a partir de los distintos recuerdos de cada una de las figuras. Con ello se evidencia que no hay ‘una’ respuesta válida, sino una multiplicidad de posibles conclusiones dependiendo de las distintas perspectivas que se asuman, como de los distintos tiempos a los que se recurra, en el intento constante de responderlas. El motivo principal se encarna en la pregunta que organiza la totalidad de la obra, la que inicia el texto dramático, formulada por Margrethe: “¿Pero por qué?, ¿Por qué vino a Copenhagen?” (Frayn 1)

Las preguntas que establece la obra tienen siempre una profunda carga moral y ética producto de los roles que ejercieron los científicos, al tener en sus manos la decisión que ha marcado la historia de la humanidad, condición que obliga a reflexionar cómo es que los sucesos históricos –creación de las teorías cuánticas, desarrollo de la bomba, ejecución de ésta– se desarrollaron a partir de sus ideas, vidas particulares y de los lugares de poder que ambos científicos ostentaron.

Es esta importancia sobre el destino del ser humano lo que llevó a Frayn a construir una obra basada en los hechos y personajes históricos, intentando representar lo que ‘podría haber ocurrido’ en aquél encuentro que se produjo entre los dos físicos cuánticos, cuestionándose el conflicto ético y moral que lleva adosado.

2.2 Estructura dramática.

La estructura dramática de *Copenhagen* corresponde a una estructura de ‘forma abierta’, con ‘final abierto’, ya que el proceso de la acción no constituye una secuencia lineal con un sentido orgánico, desencadenante con un principio, medio y fin, tal como es comprendida por el drama convencional con estructura de ‘forma cerrada’, según Pfister. Del mismo modo, no plantea una perspectiva unificadora o un solo desenlace posible, por lo que exige la configuración de sentido por parte del receptor. La forma abierta establece que la unidad del argumento “puede ser un conjunto de secuencias que son relativamente autónomas y aisladas de las otras” (cfr. Pfister 243).

La segmentación de la obra se produce por medio de dos actos, siendo el primero el que configura una serie de preguntas que el acto segundo intenta responder, aplicando los principios científicos transfigurados en forma de principios dramáticos. Toda la obra se articula en torno a la pregunta principal ‘¿Por qué vino a Copenhagen?’ Frente a la que los personajes realizan una serie de ejercicios —intentos repetitivos pero no iguales entre sí—

por responder dicha pregunta. Estos intentos los hemos definido bajo la idea de ‘croquis’ o ‘borradores’ que hemos contabilizado en cinco oportunidades a lo largo de la obra. El primer acto contiene tres borradores mientras que el segundo dos.

La idea de croquis o borrador, se vincula por un lado con la conciencia metaficcional de la obra al articular dramáticamente distintos textos que ejecutan la búsqueda del sentido al interior del drama, como también implica la idea de los croquis científicos en que se elaboran las teorías matemáticas; conlleva la noción de creación, de ‘búsqueda’ independiente de si consigue o no la resolución del conflicto que plantea.

Por este motivo, la ‘combinación entre las secuencias’⁸ se estructura en torno a una ‘gran secuencia de acción’, constituida por el espacio neutral en que se encuentran los fantasmas de las figuras –que establecemos como un primer grado de ficción–, que enmarca una serie de ‘sub secuencias’ las que constituyen los distintos croquis y la serie de recuerdos que los componen –como un segundo grado de ficcionalidad–.

Las ‘sub secuencias’ están coordinadas de forma ‘yuxtapuesta’ (Pfister 212) al coincidir la serie de recuerdos cronológicamente entre un borrador y otro. Cada uno de estos croquis abarca distintos espacios temporales, los cuales se relacionan imbricadamente.

Distinguimos la función de las ‘preguntas y respuestas’ como el procedimiento mediante el cual el autor establece distintas focalizaciones de personaje o de situaciones, otorgándoles distintos grados de importancia, al crear puntos de vista que modifican la

⁸ Entendiendo el concepto de ‘secuencia de acción’ como la suma de todas las acciones individuales que configuran la acción completa del texto (cfr. Pfister 199). Entendiendo que un texto dramático no necesariamente contiene una sola secuencia de acción o acontecimientos. (cfr. Pfister 211)

recepción del espectador. Las preguntas establecen la reflexión y el tipo de respuestas que se espera de cada una de ellas.

La dimensión espacial de la obra está marcada por la ausencia de una textualidad secundaria explícita⁹ que contenga indicaciones referidas a los recursos propios del ámbito visual, de modo que no hay espacios físicos realistas en su presentación inicial. El espacio sobre el que se configura la obra, es un espacio neutral en que se encuentran los tres personajes muertos, en forma de consciencias memoriales de los hechos de cada una de sus vidas. A partir de esta espacialidad base, se crean las concreciones realistas de los recuerdos, como lo son la casa de Niels y Margrethe, el patio por donde salen a caminar, la puerta de entrada a la que llega cada vez Heisenberg intentando recuperar el pasado inalcanzable. Estos espacios se configuran desde el lenguaje, desde la ‘dimensión metafórica’ que superpone, por medio del habla de cada figura, una serie de lugares y objetos que dan cuenta del acceso a otros recuerdos, a otros tiempos.

Del mismo modo ocurre con la dimensión temporal al configurar un transcurso dramático que no se caracteriza por una secuencia proyectiva lineal, y ser ésta, por el contrario, una constante repetición que configura la idea de un espiral que vuelve una y otra vez a su punto inicial, en un movimiento amplificativo que incorpora información en cada borrador. En cada oportunidad se atraen más recuerdos que configuran cada una de las ‘secuencias completas’ de la acción del texto. En todos los ‘ejercicios’ se expanden los niveles de información y la cantidad de recuerdos que se oponen al tiempo neutro de muerte, sueño y fantasmagoría del que no pueden escapar.

⁹ Las indicaciones referidas a otros medios significantes no verbales se encuentran dentro del texto primario, esto es, del diálogo o monólogo de las figuras.

Este primer grado de ficción, marcado por la dimensión temporal y espacial abstracta, se evidencia al ser descrita por Heisenberg en el inicio de la obra, cuando intenta recordar el pasado para explicar los hechos sucedidos de su presente ficticio, dice: “La memoria es tan curiosa, en la cabeza el pasado se vuelve presente. (..) ¿Dónde está? Es como un sueño. No puedo poner en foco los detalles precisos de la escena que me rodea.” (Frayn 100).

Para sistematizar esta idea fantasmagórica a la que nos referimos, es pertinente la teoría que August Strindberg desarrolla de este género, quien en el prólogo de su obra “*El ensueño*”, establece que la fantasmagoría funciona como un espacio simbólico, donde la relación entre sus elementos no tiene una coherencia lógica sino responde a un orden subjetivo, tal como sucede dentro de los sueños, en que todo se hace posible y verosímil:

Busca imitar la forma aparentemente lógica pero incoherente del sueño. Todo puede acontecer, todo es posible y verosímil. Tiempo y espacio no existen; sobre un fondo importante de realidad, la imaginación trama y teje nuevos modelos; es una mezcla de recuerdos, de acontecimientos, de libres invenciones, fruslerías e improvisaciones. (Strindberg, 309)

Esta interpretación reafirma la idea de que el espacio neutral de base, lugar desde donde reflexionan las memorias de los fantasmas de las figuras, originan la serie de ‘creaciones semánticas’ que posibilitan la libertad de las referencias que se superponen constantemente desde los distintos recuerdos. (Pfister 147) Por ejemplo cuando Heisenberg accede a dos temporalidades simultáneas, dice: “Se está poniendo en marcha (el proyecto nuclear de los aliados) mientras tú y yo estamos hablando en esa noche de 1941.” (Frayn 110) En este

ejemplo no solo se activa la función mediadora o narrativa al incorporar información de un pasado independiente del desarrollo de la acción, sino ambos tiempos (presente y pasado) se posicionan en una misma temporalidad. Es la evocación de los recuerdos que sustituye la pasividad del presente dramático fantasmal al que constantemente se vuelve, pues es el lugar de reflexión en que se manifiesta cada vez que se inicia-termina un borrador, como también cuando se evoca el ‘silencio interior’ en que se hace tangible la distancia entre la ficción y la realidad.

En este sentido, el primer borrador se inicia en la página 100 hasta la 109, contiene la introducción y ‘exposición’ de una serie de informaciones que constituyen el sentido de la obra. La primera información es la pregunta principal que nos informa de la visita de Heisenberg a la casa de Bohr. Una segunda información nos aclara que no tiene sentido preguntarnos por qué ha venido, pues ya están muertos los tres. Al mismo tiempo, se nos entrega la tercera y decisiva por parte de Margrethe: “Algunas preguntas perduran mucho tiempo después de muertos sus dueños. Como fantasmas buscan las respuestas que nunca encontraron en vida.” (Frayn 99) a lo que confirma Bohr: “Algunas preguntas no encuentran sus respuestas.” (Frayn 99) Este es el presente dramático en que la obra se inicia, a partir de la cual se introducen sin aviso, sin marcas textuales los recuerdos y sus distintos escenarios. Este es el núcleo de la obra que se re-inicia cada vez que las preguntas se agotan. Se justifica la búsqueda de respuestas, la intención de saber lo que ocurrió pues ya no tiene mayores consecuencias, sus figuras fantasmales no modifican la vida de ellos ni de los otros, solo pueden preguntarse discursivamente el sentido de su existencia. “Margrethe: Por eso mismo, ¿Por qué lo hizo? Ahora no le hacemos daño a nadie, no traicionamos a nadie.” (Frayn 99)

La temporalidad de este primer croquis se centra en el año 1941, momento en que se produce el reencuentro entre los personajes, marca temporal y secuencial que dará inicio a cada uno de los siguientes borradores. Temáticamente este croquis establece el contexto de la guerra y la vigilancia que el nazismo efectuó sobre todo su territorio, los problemas morales del encuentro con un individuo perteneciente al régimen nazi, la responsabilidad humana de los roles que ejecutaron mientras estuvieron vivos, la evocación de los recuerdos que vuelven y vuelven a sus memorias. La pregunta del ‘Por qué vino’ se suma a ‘¿qué quería decir?, ¿qué fue lo que realmente ocurrió? ¿Tendrá algo que ver con la guerra? ¿Es que se puede decir algo en estas circunstancias? ¿Por esto vino a Copenhagen? ¿Para invitarme a mirar la deportación de mis compatriotas desde las ventanas de la embajada alemana? Sabiendo que ‘no hay respuesta posible, solo transcurrir’, “salir a caminar” buscar las respuestas. (Frayn 104) Hasta que se produce el quiebre, la reunión entre ambos físicos se realiza y juntos salen a ‘caminar’ iniciando su conversación de la que no tenemos ninguna información, salvo la descripción de la acción que realiza Margrethe en su ausencia. ¿Qué te dijo? ¿Tenía que ver con la fisión? ¿Qué te dijo Heisenberg exactamente? ¿Y qué, exactamente, contestó Bohr?

El cierre de este borrador se produce con la pregunta que realiza Heisenberg de “si como físico, uno tenía el derecho moral de trabajar en la explotación de la energía atómica ¿Sí?” (Frayn 108), a lo que se activa nuevamente la pregunta, ¿Por qué vino?, cerrándose con la respuesta de Bohr, “por un camino u otro veías la posibilidad de proveerle a Hitler armas nucleares”. (Frayn 108) “Comprendiste por lo menos cuatro puntos centrales, todos equivocados” (Frayn 109)

El segundo borrador se inicia en la página 109 hasta la 114: “Muy bien. Empecemos todo desde el principio. No hay hombres de la Gestapo en las sombras. No hay un oficial de inteligencia británica. Nadie nos observa.” (Frayn 109) Se desarrolla entre los espacios temporales de 1941-42-49, en que bajo este nuevo intento en que se establece el movimiento de la acción por medio de las caminatas que desarrollan Heisenberg y Bohr, la posibilidad de controlar en conjunto los proyectos de desarrollo de energía atómica, como también se incorpora el recuerdo del reactor nuclear.

Las preguntas y respuestas dramáticas que dan sentido a este croquis son el sentido de la responsabilidad de ambos científicos, ¿A dónde lleva eso? ¿Cuáles serán las consecuencias si logramos hacer fracasar el programa Alemán? ¿Tú crees que estoy en contacto con los americanos? ¿Quieres saber sobre el programa nuclear de los aliados? ¿Esto quieres de mí? ¿No que te cuente qué están haciendo los americanos sino que los detenga? ¿Por qué lo hicieron ellos?... ¿O por qué no lo habían hecho ustedes? ¿No querrás sugerir que Niels hizo algo malo por haber trabajado en Los Álamos? ¿No querrás insinuar que hay algo que Niels deba explicar o defender? “Entonces, Heisenberg, ¿A qué viniste a Copenhagen en 1941? (...) Ibas a volver a trabajar en el reactor más allá de lo que yo te dijera.” ¿Entonces, a qué viniste? ¿A qué vine?

El tercer borrador transcurre solo en la página 114, al finalizar el primer acto, e implica un retroceso temporal hacia la idealidad de los años 1920, antes de comenzar el segundo, se parte la historia desde cero. “Cuéntanos nuevamente. Otro borrador. Y esta vez nos saldrá bien. Esta vez entenderemos.” ¿A qué vine? Y una vez más recorreré esa noche de 1941. Aplasto las piedritas del camino tan familiar hacia la puerta de entrada de la casa de los Bohr, y hago sonar la campana. ¿Qué siento?

Antes de terminar el primer acto y este tercer borrador, se produce una vuelta hacia la idealidad de 1920, tiempo anterior a que se produjeran todos los hechos negativos para la historia personal y colectiva de las figuras. Margrethe: “Y de esas dos cabezas surgirá el futuro. Qué ciudades serán destruidas y cuáles sobrevivirán. Quién morirá y quién vivirá. Qué mundo desaparecerá y cuál triunfará.”

El cuarto borrador da inicio al segundo acto e instala las dimensiones físicas que intentan responder las preguntas del acto anterior. Transcurre entre las páginas 115 a la 123 dentro de las temporalidades de los años 1924-25-27-43-47. “La primera vez que vine a Copenhagen fue muy al comienzo de la primavera en 1924. Marzo.” “Caminamos y hablamos durante casi doscientos kilómetros.” “Pero tenemos que seguir los hilos hasta el comienzo del laberinto. ¿A ti no te importaba? Espero que no.” Este borrador es fundamentalmente la explicación de todas las teorías físicas y cómo estas se instalan como principios dramáticos, dando espacio además, para reflexionar sobre la importancia que el pensamiento físico ha tenido para la humanidad al ‘devolver al hombre en el centro del universo’ debido a la toma de conciencia que significó que toda teoría física no es sino un acto humano.” (Frayn 118.) ¿Le dijiste a él cuál era la masa crítica? ¿Cuánto era? ¿Una tonelada? ¿Mil kilos? “Pero Heisenberg, ¡Tus matemáticas! ¡tus matemáticas! ¿Cómo podía esta tan alejada?” (Frayn 122) ¿Apenas la calculaste? ¿Qué no lo habías calculado antes? ¿No resolviste la ecuación de difusión? ¿No había necesidad?

Este borrador se cierra la pregunta repetitiva “¿Por qué vine a Copenhagen? Sí ¿por qué vine?”

El quinto borrador se inicia con la frase instaurada. Recorre las páginas 123-126 y transcurre la temporalidad de 1941 y 1943, como croquis final se estructura en torno a la figura del espejo y las distintas miradas que configuran el espacio de oscuridad hasta desvanecerse en su real condición.

Analicemos un borrador más, ¿sí? ¡Un borrador final! (...) Y una vez más aplasto las piedritas tan familiares hasta la puerta de la casa de los Bohr y hago sonar la tan familiar campana. ¿Para que he venido? Lo sé perfectamente bien. Lo sé tan bien que no tengo necesidad de preguntármelo. Hasta que una vez más la pesada puerta se abre.” (Frayn 123)

Las preguntas las constituyen ¿Te acuerdas de Elsinore? ¿La oscuridad en el interior del alma humana? ¿Quién es esta presencia que me envuelve en la oscuridad? ¿Tiene uno como físico moralmente el derecho para trabajar en la explotación práctica de la energía atómica? ¿Sabías que me ofrecieron tu ciclotrón?

Y termina el borrador diciendo “Antes que podamos aferrarnos a algo, nuestra vida se ha terminado. (...) Antes de que podamos vislumbrar quién o qué somos, nos hemos ido para siempre y nos hemos convertido en polvo. (...) Instalados en todo ese polvo que nosotros levantamos.” (Frayn 126)

Por lo que cada borrador establece distintas perspectivas del conflicto central –la imposibilidad de encontrar las respuestas– modificando en cada instancia las perspectivas de las figuras al interior de cada esquema.

2.3. Análisis dramático.

2.3.1 Acción.

La acción dramática la hemos definido a partir de la estructura de dos grados de ficcionalidad, uno dado por el plano fantasmagórico de las figuras –muertas– y otro por las concreciones a través de los recuerdos que verbalizan los personajes y que nos permiten reconstruir realistamente múltiples imaginarios. Del mismo modo como reconocemos el primer grado de ficción como una gran secuencia de acción que enmarca la serie de subsecuencias constituidas por los ‘borradores’. Pero ahora sumamos la noción de acontecimiento, que entenderemos como las intenciones de cambiar una situación que no necesariamente modifican la acción. (cfr. Pfister 200) Pfister grafica que la idea de acontecimiento se puede generar cuando hay dramas en que la situación no permite cambios. Como es el caso de Beckett, con *Esperando a Godot*, en tanto se constituye por una serie de acontecimientos que no modifican la secuencia de acción del texto. (Pfister 200) La acción de los personajes de este drama es la condición de ‘la espera’ a que venga el personaje *Godot*, quien nunca llega.

Copenhagen se constituye como una ‘serie de acontecimientos’ yuxtapuestos pues, del mismo modo, la única acción que se realiza es la de ‘buscar’ constantemente las respuestas que desde un inicio, se asume que nunca existirán.

2.3.2 Personaje.

Las figuras dramáticas son definidas como figuras multidimensionales y abiertas, ya que una figura multi-dimensional:

Se define por un complejo set de características tomadas desde distintos niveles: concernientes a su trasfondo biográfico, a su disposición psicológica, a sus formas

de relacionarse con otras personas (...) Cada perspectiva de figura y cada situación revela nuevos ángulos del carácter de la figura. (cfr. Pfister 178)

Y son abiertas debido a “que se caracterizan por su irreductible ambigüedad”. (cfr. Pfister 180)

Consideramos por otra parte, que las perspectivas de las figuras se caracterizan a través del lenguaje mediante todos los actos verbales que manifiestan, sean estos conscientes o inconscientes, voluntario o involuntarios, referidos a sí mismos o a otros, como también la forma en que responden al discurso de otras figuras. (Pfister 124)

Por último consideramos fundamental la concepción del personaje de Margrethe bajo la categoría que Pfister instala como la noción “mediadora” de “La cantante”, en tanto establece un cierto grado de independencia de la ficción, lo que le permite ‘mediar’ entre ‘el nivel dramático interno’ y la ‘audiencia’ estando siempre presente en la escena, siendo una figura individual que se caracteriza por modificar la acción en desarrollo con cierto grado de libertad, haciendo conscientes a la audiencia del carácter de la ficción (rompe con la linealidad). (Pfister 74)

Las distintas auto caracterizaciones y caracterizaciones por medio del diálogo entre los personajes en la obra se muestra desde la oposición y cambio a todas las posibilidades en que los personajes se describen como buenos, como malos, como responsables e irresponsables, fundamentalmente desde el carácter crítico de Margrethe, quien activa, detiene, cuestiona y constantemente comenta el desarrollo de la relación entre Bohr y Heisenberg. Finalmente cada perspectiva es una coherencia interna creada desde la figura autorial, por medio de las cuales crea diferentes de puntos de vista que constituyen los distintos intentos por responder las preguntas que cada borrador textual construye. El

espectador debe enfrentar la ambigüedad de las múltiples perspectivas que cada personaje establece de sí mismo, debiendo decidir una interpretación de las distintas focalizaciones que se le presentan.

2.3.3 Conflicto.

Presentando la idea del conflicto dramático en tanto no hay una progresión de la acción, sino una repetición constante de la misma búsqueda que no modifica a ninguno de los personajes en escena. Dimensión que refuerza la interpretación ‘humorística’ pirandelliana de la obra al exponer fundamentalmente el carácter reflexivo que la obra suscita frente a la multiplicidad de perspectivas que cada figura tiene de sí mismo, como también de la serie de perspectivas opuestas y contradictorias que los otros personajes configuran. Por lo que la atención se centra en cómo está construida dramáticamente la obra, evidenciando la especial actividad de la reflexión que repercute finalmente en el rol del espectador.

2.3.4 Principios dramáticos transfigurados en principios físicos.

La construcción de la obra se produce en torno a la transfiguración que Michael Frayn hace de los principios físicos en principios dramáticos, expuestos directamente por medio del discurso verbal de los personajes. Este proceso se desarrolla fundamentalmente al establecer una analogía entre la incertidumbre de la constitución del comportamiento de la materia física con el comportamiento que tienen las figuras dramáticas. De modo que tal que como no podemos determinar y predecir el comportamiento de una partícula en la realidad, tampoco podemos saber cómo es realmente cada figura dentro de la obra, cómo están caracterizadas y cuáles son sus intenciones manifestadas por cada una de las acciones

que realizan. Nos enfrentamos a la imposibilidad de establecer perspectivas únicas y estables, por lo que cada una de las miradas que tenemos de los fantasmas implica un aspecto distinto de sus características que se establecen complementariamente. De esta forma, la teoría de Pirandello, que establece que los individuos de la sociedad se constituyen por una multiplicidad de almas y de roles, interiores y exteriores, se fundamenta en esta doble extrapolación del principio de incertidumbre, en tanto la materia es incierta, confusa e indeterminable, del mismo modo como los individuos de la vida real funcionamos a partir de la multiplicidad de perspectivas en contacto con la sociedad, e internamente desde nuestra emoción. La que se instala, finalmente, es la dimensión dramática del arte que concibe que en que cualquier percepción que tengamos de la ficción, siempre estará determinada por la intencionalidad del autor, que en este caso puntual, se muestra como una ordenación del mundo ficticio basado en la ambigüedad y la indefinición de los múltiples puntos de vista de cada figura y de cada uno de los borradores que muestran los problemas; las preguntas distintas que construyen diferentes posibles respuestas.

Bohr Empieza con Einstein. El muestra que la medida –o sea la medida de la cual depende toda la posibilidad de la existencia de la ciencia– la medida, no es un evento impersonal que ocurre con la imparcialidad del universo. Es un acto humano, llevado a cabo desde un punto de vista específico en el tiempo y en el espacio, desde el punto de vista particular de un posible observador. Y aquí, en Copenhagen, en aquellos tres años a mediados de los años veinte, nosotros descubrimos que no hay un universo objetivo determinable con precisión. Que el universo existe sólo como una serie de aproximaciones. Sólo dentro de los límites determinados por nuestra relación con él. Sólo a través del entendimiento alojado en la cabeza del ser humano. (Frayn 118-19)

2.4 Análisis Temático ético y moral.

La importancia de la obra radica en la contradicción que constituye al mundo ficticio que no es sino la representación del orden del mundo real, que se estructura en torno a la incertidumbre de la existencia demostrando no solo que la materia no es predecible sino que el comportamiento humano tampoco lo es. Esta es la oposición entre la oscuridad del alma humana, que se isotopiza constantemente en la obra, en la figura de Elsinore¹⁰, en la oscuridad interior, en la imagen de la bomba atómica, por la cual los personajes muertos en forma de fantasmas no pueden modificar sentido de sus propias vidas o la de los demás. Los fantasmas en vida no pueden verse, ni definirse, pues solo son sus recuerdos los que les permiten concretar aspectos vagos de la realidad.

La obra problematiza la condición ética y moral de los seres humanos frente a la responsabilidad que tienen (tenemos) de proteger o destruir la propia especie, estableciendo la reflexión sobre los límites del ser humano, sobre la responsabilidad de que la bomba atómica haya hecho explosión. Es la responsabilidad de los personajes por medio de sus actos que, a través del proceso de la reflexión, devuelven la figura del hombre al centro del universo y postulan la interpretación de cómo la realidad desde el punto de vista cuántico, implica una toma de conciencia de las posibles decisiones que están a nuestro alcance, ya que éstas dependen de nuestra voluntad de decisión. Sabiendo que no somos seres humanos unívocos y que podemos dar cuenta de la oscuridad del destino del hombre por medio de su reflexión. Por lo que la obra *Copenhague* y el estado del arte dramático contemporáneo, a partir de la teoría de Pirandello, refuerza la idea de que es un espacio que permite pensarse

¹⁰ Elsinore establece el vínculo entre el teatro y la realidad, que a lo largo de la historia se ha hecho cargo de los períodos de crisis existenciales, de los cuales es paradigma completo *Hamlet* al haber escenificado su conflicto en esta ciudad ubicada en Dinamarca.

a sí mismo como también la función que tiene dentro del complejo cultural e histórico, de manera que posibilita una meditación libre por parte del espectador, ya que le otorga todas las responsabilidades para configurar sus propios sentidos y significados de la existencia. El arte permite plantear las preguntas –con o sin respuestas– que el espectador debe resolver, dejando abiertos sus sentidos y evidenciando la contradicción que configura la esencia de la existencia humana.

Margrethe Silencio. El silencio al que siempre regresamos. (...)

Bohr Antes de que podamos aferrarnos a algo, nuestra vida se ha terminado.

Heisenberg Antes de que podamos vislumbrar quién o qué somos, nos hemos ido para siempre y nos hemos convertido en polvo. (...)

Margrethe Y cuando todos nuestros ojos se hayan cerrado, cuando hasta los fantasmas se hayan ido... ¿qué quedará de nuestro adorado mundo? ¿De nuestro arruinado, deshonorado y adorado mundo? (Frayn 126)

CONCLUSIONES

La búsqueda que ha significado el estudio de la obra *Copenhagen*, parte de la problemática que asumí al entender que el arte siempre se construye sobre el conflicto que implica realizar una imitación, una ficcionalización de ciertos aspectos de la realidad.

Pero mi pregunta radicaba en que había algo de la ‘realidad’ que me incomodaba, en su carácter de verdad única. Por lo que mi esfuerzo teórico se desarrolló, por medio de la intuición, en la búsqueda de una obra que me permitiera adentrar en lo que ‘es’ la realidad misma y cómo ésta se podía establecer como problema en sí.

En este momento, puedo comprobar que la problematización que representa comprender el orden de la materia en la que vivimos, desde las teorías pretendidamente objetivas de la ciencia física, expresan conflictos que se vinculan con el arte, en tanto posicionan al ser humano y sus limitantes en el centro del asunto desde distintas perspectivas. Es como entiende Ortega y Gasset, son distintas expresiones de una misma sensibilidad histórico-temporal.

El problema de lo real, durante la investigación, se estructuró por medio del problema del perspectivismo, como una teoría que permite articular el conocimiento de forma múltiple y contradictoria, sin necesidad de imponerse una sobre otra. Develando su carácter de proceso reflexivo por medio del cual podemos reconocer cualquier construcción sobre lo real.

En este sentido, la pregunta que plantea la obra y que yo me hice, fue cuestionarme la utilidad de pensar una y otra vez en las distintas posibilidades de cómo pueden llegar a ser las cosas, de cómo y por qué han transcurrido de determinada manera los sucesos de la vida, de nuestras vidas. Es así como la función de Pirandello estableció en mi interioridad que el vacío espiritual angustiante proveniente desde la época moderna configura la realidad sobre las contradicciones que nos constituyen como sujetos complejos incapaces de mirarnos desde un solo lugar.

Somos las ‘múltiples almas’ de las que nunca podremos tener el control total o la capacidad de predecir nuestros comportamientos. Tal como establece Frayn, no podemos conocer las verdaderas intenciones de una persona porque todo lo que recibimos de él, sean palabras o actos, son sólo una parte que se expresa y oculta lo que no quiere, puede mostrar.

La incertidumbre de la realidad es también una incertidumbre psicológica que, dentro del teatro, adopta una potencialidad increíble a partir de los procedimientos de construcción de perspectivas, fenómeno que en sí ya está marcado por la multiplicidad de miradas que decide un autor, con mayor o menor libertad de interpretación sobre la ficción que representa.

La reflexión, por lo tanto, aparece como el espacio por medio del cual podemos desestructurar las miradas, las realidades verdaderas y convertirlas en múltiples versiones de un mismo hecho. Función que como espectadores, frente a la obra *Copenhagen* estamos constantemente presionados a suscitar la especial capacidad de la reflexión, para poder reconocer los sentimientos contrarios que configuran a los personajes, a la vida y a nuestra interioridad. Otorgándonos la capacidad de decisión, de poder desde nuestra voluntad, tomando consciencia de los opuestos y despertando la lucidez del dolor y lo bello de la vida, de que siempre a través de la reflexión podremos ser nosotros quienes elijamos.

Bibliografía

- Frayn, Michael. *Copenhagen*, en 132.248.9.34/hevila/Revistabolivianadefisica/2007/no13/13.pdf (obtenido el 17 de Julio de 2014) Versión en español.
- Frayn Michael: *Copenhagen*, en www.asiapac.com.au/misc/Copenhagen%20-%20a%20play%20by%20Michael%20Frayn.pdf (Obtenido el 25 de Julio de 2014) Versión en ingles original.

Bibliografía crítica teórica

- Ortega y Gasset, José: *El tema de nuestro tiempo*, Santiago de Chile: Ediciones Nueva Epoca, 1932.
- Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote*. México. REI, 1987.
- Pfister, Manfred: *The Theory and Analysis of Drama*, England, Cambridge University, 1991.
- Pirandello, Luigi: *Esencia caracteres y materia del Humorismo*, en <http://www.ucm.es/infooper3/cic/Numero7/Pirandello.pf>
- Strindberg, Juan Augusto: *Teatro Selecto*. Buenos aires. Argonauta, 1945.