

EL INICIO POSMODERNO DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: “LOS NOVIOS O LA TEORÍA DE LOS NÚMEROS COMBINATORIOS”

John P. GABRIELE

The College of Wooster. Ohio, EE. UU.

BIBLID [0213-2370 (2005) 21-2; 227-237]

Conforme al arte posmoderno de hoy, lo que transcurre en “Los novios o la teoría de los números combinatorios” (1964) ilustra que la realidad no es una construcción unidimensional y absoluta sino más bien un concepto movedizo e inestable. Sirviéndose de las matemáticas con fines decididamente deconstructivistas, Jerónimo López Mozo (n. 1942) rompe con la relación tradicional entre causa y efecto para dramatizar el relativismo de la realidad. Desafiando la infalibilidad de la combinatoria, considerada una ciencia precisa de contar que se basa en la permutación y combinación numérica, el dramaturgo subraya la inherente inestabilidad de la condición posmoderna y la imposibilidad de registrarla según los medios tradicionales a pesar de lo infalibles que puedan ser.

In accordance with present day postmodern artistic expression, “Los novios o la teoría de los números combinatorios” (1964) illustrates that reality is not a one-dimensional and absolute construction, but rather an unsteady and unstable concept. Using mathematics to achieve his deconstructive objective, Jerónimo López Mozo (b. 1942) breaks with the traditional relationship between cause and effect in order to dramatize the relativity of reality. Challenging the infallibility of Combinatorial Mathematics, considered an exact science of counting based on numerical permutations and combinations, the playwright underscores the inherent instability of the postmodern condition and the inability of conventional means to represent it in spite of how infallible they might be.

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO, FIGURA DESTACADA del Nuevo Teatro Español, ha demostrado consistentemente a lo largo de su carrera un compromiso firme y resuelto por una dramaturgia experimental e innovadora. “Estamos”, según nos advierte Ignacio Bonnín Valls, “ante un autor que gusta experimentar, de renovar las técnicas y de abrir nuevos cauces a la expresión dramática” (248), evaluación crítica reiterada por otros estudiosos del teatro español contemporáneo (ver, por ejemplo, Oliva 410; Ruiz Ramón 16; Serrano 9; Wellwarth 79). Autor de un teatro caracterizado por una profunda integración de lo social y lo artístico, López Mozo es el autor de sesenta y seis obras hasta la fecha, de las cuales se han publicado cuarenta y dos y estrenado veinticuatro. Su primer estreno (*Los novios o la teoría de los números combinatorios*) fue el 8 de diciembre de 1965, el más reciente (*Ella se va*) ha sido el 31 de marzo de 2004. Tiene en su haber una treintena de premios. Se destacan entre ellos el Sitges de Teatro (1967), el Carlos Arniches (1970 y 1979), el

Enrique Llovet (1988), el Álvarez Quintero (1992), el Tirso de Molina (1996) y el Premio Nacional de Literatura Dramática (1998). La experimentación de López Mozo con una gran variedad de técnicas y estilos teatrales y formatos escénicos durante cuarenta años (el Living Theatre, el “happening”, el minidrama, la pieza larga, el teatro documento, el monólogo, el teatro colectivo y el teatro épico, del absurdo y de la crueldad) refleja la constante e inquebrantable determinación del dramaturgo por la renovación artística.

La tendencia entre los críticos, como acabo de sugerir, ha sido discutir la productividad prodigiosa de López Mozo en el contexto de su afán por la experimentación y la innovación. Exceptuando pocos estudiosos del tema (ver Saalbach y Vilches de Frutos), ha habido muy poco esfuerzo por elucidar las distintas teorías que informan dicho fervor experimental e innovador tan propio de la dramaturgia lopezmoziana. El objeto del presente estudio –que se sitúa en la perspectiva de la escritura dramática y no en el campo del teatro propiamente dicho– consiste en abordar un análisis de la primera obra teatral del autor, la anteriormente mencionada *Los novios o la teoría de los números combinatorios*, escrita en 1964 y publicada en 1967, para demostrar cómo la obra con que López Mozo da inicio a su carrera se nutre del agua de una fuente que con el tiempo se convierte en la corriente de mayor experimentación e innovación artística de nuestros días: la posmodernidad. En particular, mi intención es mostrar cómo la temática y las características formales de su primer drama se contextualizan por una determinada propensión formal comparable con el arte posmoderno de hoy. Como objeto secundario, pero no menos importante, espero ofrecer evidencia más concreta de por qué insiste la crítica en referirse a López Mozo como “el autor que más ha intentado conocer y participar de la experimentación” (García Templado 78).

La posmodernidad es un concepto amplio –por no decir multifacético– propio de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI. La tarea de llegar a una definición concisa de la posmodernidad ha sido un tema de debate continuo entre los estudiosos de la materia. Existen, como han demostrado Hal Foster y Hans Bertens –entre otros–, perspectivas teóricas divergentes sobre el concepto. Diferencias aparte, ambos Foster y Bertens concluyen que toda manifestación de la posmodernidad –sea en contexto social, artístico o filosófico– se aprovisiona de una tendencia a desjerarquizar la autoridad de la realidad como concepto absoluto. La sociedad posmoderna, siendo una sociedad de elementos diversos, carece de centro, de una fuente de estabilidad. Se caracteriza más bien por la pluralidad y la incoherencia. Por consiguiente, no es posible medir, juzgar ni valorar la condición posmoderna conforme a los paradigmas habituales, ni puede ser representada mediante los medios artísticos convencionales. Así, para el propósito del presente estudio me atengo

a la definición de la posmodernidad como fenómeno que capta simultáneamente la inestabilidad de la realidad y la incapacidad de las prácticas artísticas tradicionales para representarla.

Los novios o la teoría de los números combinatorios es una obra vanguardista en el puro sentido de la palabra. A primera vista, sin embargo, parece que el dramaturgo se empeña en pintar un cuadro convencional como sugiere la acotación inicial: “Tarde de un día primaveral. Terraza de un bar. Todas las mesas están vacías. Suenan las bocinas de varios automóviles... Entra una pareja de novios. Van cogidos de la mano, [...] Caminan despacio” (3). El cuadro realista que visualizamos queda abrupta e intencionadamente desbaratado por las primeras palabras que se dirigen Él y Ella:

ÉL ¿Estás cansada?
 ELLA Un poco... Un poquito sólo... Así... (*Hace un gesto de pequeñez*) Quizás menos.
 (3)

La pregunta de Él, por cierto sencilla, genera una respuesta que refleja una condición de incertidumbre fundamental. Ella es incapaz de hacer declaraciones firmes frente a su realidad más inmediata. Es la primera señal de que se trata de una realidad más bien inestable.

Mientras siguen dialogando, se intensifica la indecisión que sufren los dos personajes. Al llegar el momento de escoger una mesa para sentarse y tomar un refresco, por ejemplo, se nos presenta otra escena de vacilación e incertidumbre:

ÉL Podemos sentarnos aquí... ¿Quieres?
 ELLA Lo que tú prefieras.
 ÉL Dilo tú.
 ELLA (*Mohína*) ¡Tú!
 ÉL No; tú.
 ELLA Bueno. Sentémonos.
 ÉL Me gusta contar contigo a la hora de tomar decisiones. (3)

La conversación nos da a entender que hay una disonancia entre los personajes, que son seres esencialmente inseguros, y la realidad supuestamente estable comunicada por la primera acotación escénica. El choque entre la descripción de una realidad básicamente sencilla y la incertidumbre de los dos personajes sugiere que hay una desconexión fundamental entre texto y contexto. Dicha desconexión se profundiza aún más cuando Él declara que le gusta contar con Ella “a la hora de tomar decisiones”. Dada la indecisión característica de los dos al momento de escoger una mesa, la declaración de Él, por cierto irracional, sirve para recalcar la contextura absurda del drama.

Cuando por fin se sientan, se les presenta otro dilema, otro momento de crisis, decidir qué van a tomar. El camarero les anuncia la variedad de refrescos que hay. Él y Ella se entretienen con una discusión sobre las bebidas. Rechazan la cerveza por ser “demasiado amarga”, la horchata por ser “demasiado dulce” y un “blanco y negro” porque “tal como está la situación mundial no es aconsejable” tomar (4). Por fin, piden agua, por lo cual Él concluye que el bar donde están “es un bar formidable” porque “tienen de todo. Hasta el agua”. El camarero le contesta: “Sí, señor. No es fácil encontrarla en todas partes. Dicen que en el desierto no hay agua” (5). La escena, de ecos claramente beckettianos, subraya de nuevo la desconexión fundamental que enmarca la acción del drama. Lo que comienza como un debate relacionado con un asunto personal –averiguar lo que van a beber– acaba en subrayar un hecho conocido por todos, que no hay agua en los desiertos. A pesar de tener razón, lo que declara el camarero no es el resultado de un discurso lineal y racional sino incongruente como todo teatro del absurdo (ver Esslin 1-10). La relación tradicional entre causa y efecto se ha roto y, por lo tanto, queda patentemente claro que la conversación como medio de comunicación no cumple con su propósito discursivo.

Como todo teatro propiamente denominado posmoderno, los intercambios, primero entre los dos novios y luego entre ellos y el camarero, profundizan la inadecuación de la lógica discursiva. Además de su objetivo desestabilizador, el discurso ilógico en *Los novios* tiene el propósito de subrayar la cualidad lúdica del texto. Los intercambios entre Él y Ella sirven para imbuir el drama con un aire de ironía e incertidumbre mientras que el intercambio entre ellos y el camarero sugiere una existencia básicamente absurda. La vacilación e incertidumbre de Él y Ella y la cualidad incoherente de los intercambios son síntomas de existir en un mundo “indeterminado y polimorfo” (Lethen 235). La inhabilidad de Ella para contestar decisivamente si está cansada y la dificultad con la cual los dos escogen un asiento y deciden lo que quieren beber reflejan hasta qué punto la realidad en *Los novios* es fundamentalmente caótica a pesar de su superficie aparentemente cierta y estable. El propósito de López Mozo es hacerles conscientes a sus espectadores desde el principio de que se trata de una discordia vital frente a la condición humana.

Mientras Él y Ella siguen sentados en el café, entra brevemente en escena el Suicida, anuncia que va hacia el río para suicidarse y sale de camino. Luego entran el Novio primero y el Novio segundo y sus novias. Se saludan entre ellos. Al momento de salir de escena, “las parejas se separan”. “Apenas han dado dos pasos”, escribe López Mozo, y “descubren que han cambiado de novia”. Al darse cuenta, “se las cambian” y “salen” (6). Ciertamente es que visto desde fuera, la delimitación de los personajes y del espacio y del tiempo y la

presentación formalmente lógica de lo que transcurre en *Los novios* responden a la estética realista de presentar la realidad. Pero visto más de cerca, es posible deducir que lo que transcurre al principio cumple con uno de los presupuestos teóricos fundamentales de la posmodernidad, lo que Linda Hutcheon llama “la contaminación deliberada de los elementos discursivos”. El propósito de dicha contaminación es, según Hutcheon, “refutar la autoridad exterior de la realidad que se representa, revelando su fundamento incierto e inestable” (92).

La relativa facilidad con la cual las dos novias se confunden, lo cual pasa desapercibido durante un tiempo, tiene dos funciones. Primero, retoma la idea de la inestabilidad del mundo que habitan los personajes porque se sugiere que se trata de un mundo que carece de distinciones nítidas. Segundo, el encuentro de los cuatro novios constituye la escena que da sentido textual y contextual al título del drama. El significado textual, expresado mediante la primera parte del título (*Los novios*), es obvio. Pero el significado contextual, expresado en la segunda parte del título (*[L]a teoría de los números combinatorios*), es hasta aquí menos obvio.

Después de salir los novios, Él le pregunta a Ella, “¿Has observado a esas parejas que se han saludado?”. Ella contesta, “Sí, sí; las he observado” (6). A diferencia del principio del drama, Ella no vacila en contestar. Demuestra, por así decir, certeza y confianza, características que no asociamos con su personaje dado lo que hemos presenciado hasta ahora. Su respuesta además (“he observado”) sugiere que se trata de una situación empírica. Al afirmar Ella que ha observado a la pareja, Él le hace otra pregunta: “¿Sabrías decirme cuántos apretones de mano se han dado?” (6), pregunta con la cual López Mozo da inicio a otra escena de textura absurda e indicativa de la cualidad lúdica de su obra. Ella contesta “tres apretones”. Él responde “no”. Ella vuelve a contestar, “cinco”. Él insiste que “no”. Por fin, Ella responde con duda “¿seis?”, Él declara “¡No! ¡No! ¡No!... no se trata de un juego de azar. Piensa, razona” (7). Las palabras de Él sugieren que el azar y el razonar se asocian con la inexactitud y la exactitud, respectivamente –por cierto, una suposición indiscutible–. Sin embargo, mientras evoluciona la escena, López Mozo se empeña en demostrar que también el razonar –concretamente el razonamiento matemático– adquiere un aspecto lúdico en la posmodernidad.

Repasando la escena de saludos que acaban de presenciar y sumando cuántas veces los novios se tienden las manos, Él calcula el número total de apretones de mano. Explica: “un novio saluda al otro novio”, “un novio saluda a la novia del otro novio”, “el otro novio saluda a la novia del novio, que saludó a su novia” y, “finalmente, las dos novias se saludan”. Ella acierta, “¡Cuatro! ¡Son cuatro!”. La repuesta, por cierto correcta como afirma Él (“Ni

uno más, ni uno menos” [7]), se basa en la observación de la realidad de primera mano, directa y sin impedimento, y el razonamiento lógico, hecho que Él reconoce cuando afirma que “con esto comprenderás que el número de saludos tiene una lógica y no es producto del azar”. “Las matemáticas”, concluye, “son infalibles [...] Todo cuanto ellas nos dicen es verdad” (7). Inmediatamente después de insistir en la infalibilidad de las matemáticas, Él exclama que “la combinatoria nos hubiera explicado el problema de los saludos en un abrir y cerrar los ojos” y sigue: “Se han saludado dos a dos. Se trata, pues, de un claro ejemplo de combinaciones de cuatro elementos tomados dos a dos. Cuatro por dos, doce. Dividido entre dos, seis. Seis saludos” (8). En los dos casos, se trata de utilizar la precisión matemática para calcular el número de saludos que se dieron los novios. En el primer caso, se calcula el número de saludos observando lo que transcurrió y contando cuántos saludos se dieron. En el segundo, se recurre a la combinatoria, la ciencia o el arte de contar que se basa en la permutación y combinación numérica. No cabe la menor duda que es la precisión a que se aspira al emplear los dos métodos. Sin embargo por infalible que sean los métodos, las respuestas (cuatro y seis) son distintas. Es precisamente en este enigma donde encontramos la semilla de la posmodernidad latente del drama.

Las dos respuestas, contradictorias y correctas al mismo tiempo, sugieren que ciertos conceptos o procesos —en este caso las matemáticas— por infalibles que sean ya no son medios confiables para conocer la realidad. Las dos respuestas constituyen dos discursos contrarios pero igualmente acertados, o “contratextos” como los llamaría Richard Murphy, con el intento de “rechazar la institucionalización de un solo discurso dominante” (ver 261-84). Como todo autor posmoderno, en *Los novios* López Mozo se propone minar las nociones de autoridad, estabilidad discursiva y certidumbre. Hans Bertens nos recuerda que todo autor posmoderno tiene como objeto principal “la destrucción de un solo discurso hegemónico” (28). Al proponer dos métodos de contar distintos pero igualmente precisos e infalibles para llegar a dos repuestas diferentes pero igualmente acertadas, López Mozo acaba por interrogar la lógica fundamental en que se basan dichos métodos. Al concederle igual autoridad a cada una de las dos operaciones matemáticas, o mejor dicho, al negarle autoridad absoluta a una sola función, se imposibilita el establecimiento de una sola lógica discursiva fiable. Más importante aún, en ambos casos la operación matemática gira en torno a una realidad observada, es decir concreta y tangible que los dos personajes e incluso los lectores/ espectadores han presenciado. No hay duda de que los cuatro novios se saludaron cuatro veces. En vista de la certeza de los dos cálculos, López Mozo logra distanciarnos de la realidad como concepto que se puede entender exclusiva-

mente mediante la observación objetiva. La referencialidad convencional respecto a lo real se problematiza y la implicación es que la realidad es relativa a lo más.

Todo discurso posmoderno, como ha demostrado Steven Connor, es desconstructivista porque propone distanciarnos y hacernos dudar de los marcos habituales de referencia con el fin de manifestar incredulidad frente a la verdad, el poder reproductivo del lenguaje y el conocimiento (ver 1-23). Para Connor, uno de los efectos más importantes del escepticismo posmoderno es la pérdida de la confianza en la legitimidad de los métodos científicos. En palabras de Connor,

como resultado de la pérdida de todo absoluto que se asocia con la posmodernidad viene el declive del poder regulador de los paradigmas científicos. Por consiguiente, mientras se van descubriendo los límites de los procedimientos científicos, surgen paradojas y cuestiones irresolubles (en las matemáticas, por ejemplo). (31-33)

Aun el repaso más somero de la evolución de las matemáticas nos revela que lo que comienza como una ciencia cuyo propósito se deriva de la confianza en la certeza de la experiencia empírica termina por elucidar la disociación entre la realidad y el conocimiento. Según ha demostrado Morris Kline en *Mathematics and the Search for Knowledge* (210-17), las matemáticas se consideran históricamente un método de alcanzar certezas y demostrarlas. Los primeros matemáticos creían en el diseño matemático del universo. Se creía que la naturaleza había sido matemáticamente diseñada y que la realidad estaba fundada en una armonía matemática subyacente. Por consiguiente, se podían predecir ciertos eventos naturales mediante una combinación de observación y análisis matemático. El objetivo principal de las matemáticas era desenterrar y obviar dicho diseño natural del mundo. De hecho, se pensaba que eran conocibles sólo las propiedades del mundo físico que podían expresarse matemáticamente. Dicho de otro modo, el conocimiento matemático constituía la verdad absoluta, en palabras de Kline, “el método de investigar, descubrir, y representar los fenómenos físicos por excelencia” (1985, 215). Cuando en el siglo XIX se introducen las matemáticas abstractas, se ocasiona el cuestionamiento de la cualidad probatoria de la ciencia, fenómeno que perdura hasta nuestros días. Como todo método cognoscitivo en la posmodernidad, las operaciones matemáticas –tradicionalmente un sistema de conocimiento absoluto y determinista–, se caracterizan por la arbitrariedad, la no linealidad y la impredecibilidad (ver Kline 1972, 1031-39).

Si volvemos al análisis del drama tomando en cuenta lo que dicen Connor y Kline, concluimos que no es coincidencia que López Mozo recurra a

las matemáticas para indagar la relatividad de la realidad y la disonancia entre la experiencia y el conocimiento. A pesar de la infalibilidad de las operaciones matemáticas que utilizó Él, la diferencia de las dos sumas de saludos comienza a preocuparle y, como resultado, se da la escena de mayor crisis del drama. Desconcertado por la discrepancia entre las dos respuestas, Él empieza a recitar combinaciones de números que ilustran el dilema profundo que sufre: “¿Cuatro? ¿Seis!... ¿Seis? ¿Cuatro!... Combinaciones... Cuatro elementos... Tomados dos a dos... Salen seis. Salvo que cuatro por doce... No; seis por seis... por tres... Salvo que cuatro por tres no sean doce” (8). Su confusión es tan grave que se desmaya. Incapaz de explicar las dos respuestas diferentes, saca una pizarra en la cual, a medida que habla, hace las operaciones correspondientes: “Cuatro por tres, doce. Tres por cuatro, doce. Ambos caminos nos han llevado a una misma solución... Dos entre dos... a seis. Seis por dos, doce; a doce cero”. Lo que dice mientras hace los cálculos parece la incesante divagación de una persona enloquecida. Sigue, “Hagamos la prueba del tres. Dos en dos. Seis en seis. Seis por dos, doce. Dos y una, tres. Tres más cero es tres. En el dividendo: uno y dos, tres”. El dilema no se resuelve y, por fin, Él anuncia que “estoy llegando a la conclusión de que la teoría de los números combinatorios se apoya en principios falsos. ¡Las Matemáticas ya no constituyen una Ciencia exacta! ¡Han sido superadas por la realidad de la vida!” (8). Sus palabras confirman lo que se estipuló anteriormente, que la realidad es relativa a lo más. Más serio aún, es la implicación de que dicha relatividad es de tal profundidad que aún las matemáticas quedan desacreditadas y desposeídas de su histórica exactitud y precisión por lo cual podemos concluir que el mundo que se pinta en *Los novios* es un mundo inherentemente ambiguo y fracturado, un mundo donde hasta la lógica matemática engendra la incertidumbre.

Conforme a la contextura lúdica del drama, Él sigue intentando resolver el dilema, dilema que le consume hasta que propone un “torneo de los números. Matemáticas frente a la realidad” (9). A diferencia de las escenas previas en que Él basa su razonamiento en la realidad, aquí le pide a Ella imaginarse “que ahora llegaran aquí seis personas y se saludaran”. Le pregunta, “¿Calculas los apretones de manos que darían?”. Ella contesta, “¡Huy! Muchísimos” y Él reacciona: “¿Muchísimos? Eso no existe en las Matemáticas”. Él insiste que es “preciso concretar”, pero Ella declara, y con razón, dados los previos intentos fallidos, que “yo no sé concretar” (9). Así se presenta una oportunidad más para sondear la naturaleza relativista de lo real y la futilidad de cualquier intento de concretizarla.

Convencida por fin, Ella calcula que “hay cinco personas y cada una saluda cinco veces, el número total de saludos es de treinta”. Dada la irracionali-

dad que contextualiza el drama, no sorprende cuando Él dice que “no”. Cuando Ella repite la operación, seis personas por cinco saludos, Él responde diciendo

Sí... En cierto modo, sí. Pero en realidad no; es decir, si saludan cinco veces, pero como antes ya las habían saludado, resulta que saludan menos... Está claro. Si yo te saludo a ti, ya no es preciso que tú me saludes a mí... Porque con una vez ya es bastante. (10)

Su explicación, esencialmente retórica, sí es lógica pero también lo es la operación de Ella, señal de que la incomunicación que presenciamos al principio de la obra se ha profundizado hasta que lo que propone Él como explicación suena como pura tautología. Es un caso de la repetición inútil de un mismo pensamiento. La irracionalidad que se presenció al principio del drama a nivel superficial, ha invadido la propia estructura de la realidad, revelando las propiedades posmodernas esenciales de la misma. El razonamiento que ofrece Él, como la realidad relativa que habita, corresponde a una de las características principales de la escritura posmoderna: “el cuestionamiento del pensamiento racional, lógico y causal” (Fischer-Lichte 273). Para ilustrar lo que ha concluido, Él propone, como él mismo dice, “un ejemplo práctico” (10). Reúne a seis personas, los personajes que están sentados en el café (una mamá y su hija) y a otros que entran en el momento dado (el Barrendero, el Suicida, el Camarero y el Vendedor). Primero, le pide al camarero que salude a los otros mientras Ella observa. Luego le pregunta a Ella: “¿Has contado los saludos?”. Ella contesta “Cinco” y Él reafirma que “Los has contado estupendamente” (11). Luego pide al Suicida que salude a todos menos al camarero. El patrón se repite con el Vendedor, el Barrendero, la mamá y la hija. En cada caso, el que saluda saluda a una persona menos que el anterior. Al terminar con los saludos, salen todos de escena menos Él y Ella. Esencialmente, volvemos a la escena inicial del drama lo cual sugiere que el texto de López Mozo, como la lógica discursiva que lo conforma, es más bien circular y tortuoso que lineal.

Conforme a la estructura circular del texto, Él resume la escena de los saludos haciendo eco de la primera escena en que se saludaron los novios. Calcula que eran quince saludos y concluye que

en la práctica ha sido una operación larga. Si hubiéramos recurrido a la teoría de los números combinatorios hubiera sido más fácil... Combinaciones de seis elementos... Tomados dos a dos... Seis por cinco es igual a treinta, que dividido entre dos da quince. (12-13)

De nuevo, se recalca la relatividad de la realidad. De nuevo, se trata de dos discursos contradictorios pero igualmente acertados. Según la operación que utiliza Ella, calcula correctamente el total en treinta. Cada vez que dos personas se saludan se trata de contarlos como dos saludos. Por ejemplo, cuando el Camarero saluda al Suicida, se puede decir que el Suicida está saludando también al Camarero. Dado que cada persona no se saluda a sí misma, son treinta saludos. Sin embargo, la operación de los números combinatorios que utiliza Él también resulta en una respuesta acertada. Según Él, cuando el Camarero saluda al Suicida, por ejemplo, constituye un solo saludo entre los dos, y dado que cada persona saluda a una persona menos que la persona anterior, son quince. Resulta que los dos tienen razón y los dos no. Es decir, no hay absolutos. Sólo hay (in)falibilidad, (in)certidumbre y (con)fusión. Por consiguiente, hay que concluir que la realidad es y no es empíricamente comprobable. Todo depende de cómo se aproxima uno a la realidad, de qué método se sirve uno para conocerla. En este caso, es la escena en que se saludan las seis personas y que irónicamente Él sugirió como ejemplo práctico que constituye la realidad observada. No cabe la menor duda de que hay seis personas y que se saludan. Sin embargo, según la operación de cálculo que adopten Él o Ella o fallan las matemáticas o, más grave aún, falla la realidad. Es precisamente a causa de esta aserción perpleja y enigmática que Él le advierte a Ella al final del drama que “los números combinatorios amenazarán nuestros paseos de ahora en adelante” (13).

Como todo autor posmoderno, López Mozo se esfuerza en *Los novios o la teoría de los números combinatorios* por hacernos conscientes de que la realidad es algo más que lo que nosotros percibimos mediante la observación directa, que no es unidimensional y absoluta sino más bien una construcción moviediza e inestable (ver Counsell 207-12). El dramaturgo se sirve de las matemáticas con fines decididamente desconstruccionistas. Consideradas la ciencia de las ciencias, la ciencia de la precisión y de la exactitud por excelencia, las matemáticas terminan efectivamente triviliadas en manos de López Mozo. Se desvalorizan como herramienta infalible para determinar la realidad. Como tantas obras de nuestros días, *Los novios o la teoría de los números combinatorios* subraya la inherente inestabilidad de la condición posmoderna y la imposibilidad siempre creciente de registrarla según las convenciones tradicionales a pesar de lo infalibles que puedan ser.

OBRAS CITADAS

- Bertens, Hans. "The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey". *Approaching Postmodernism*. Ed. Douwe Fokkema y Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 9-51.
- Bonnín Valls, Ignacio. *El teatro español desde 1940 a 1980: estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona: Octaedro, 1998.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Cambridge: Basil Blackwell, 1989.
- Counsell, Colin. *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*. London: Routledge, 1996.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Woodstock: The Overlook Press, 1969.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Foster, Hal. "(Post)Modern Polemics". *New German Critique* 33 (1984): 67-79.
- García Templado, José. *El teatro español actual*. Madrid: Anaya, 1992.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Kline, Morris. *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*. Oxford: Oxford UP, 1972.
- . *Mathematics and the Search for Knowledge*. Oxford: Oxford UP, 1985.
- Lethen, Helmut. "Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-Garde and the Debate on Postmodernism". *Approaching Postmodernism*. Ed. Douwe Fokkema y Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 233-38.
- López Mozo, Jerónimo. "Los novios o la teoría de los números combinatorios". *Yorick* 21 (1967): 1-13.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Oliva, César. *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1989.
- Ruiz Ramón, Francisco. "Introducción al teatro de Jerónimo López Mozo". *Estreno* 1 (1975): 15-18.
- Saalbach, Mario. "Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo". *Pipirijaina-Textos* 6 (1978): 2-6.
- Serrano, Virtudes. "Prólogo: escenarios del presente". *Ahlán*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1997. 7-13.
- Vilches de Frutos, María Francisca. "El compromiso del hombre con la historia: *Eloides* (1992) y *Ahlán* (1996), de Jerónimo López Mozo". *Estreno* 25.2 (1999): 43-47.
- Wellwarth, George. *Spanish Underground Drama*. University Park: The Pennsylvania State UP, 1972.