

La antinomia vida-muerte en la neuro-dramaturgia fisiológica de Alfonso Vallejo. Análisis de *Eclipse* (1980)

José Leonardo Ontiveros G.
Universidad Internacional de la Rioja
joseleonardo.ontiveros@unir.net

Palabras clave:

Motivos. Estrategias. Muerte-vida. Neuro-dramaturgia

Resumen:

En este trabajo analizaremos cómo y de qué forma Vallejo transpone su visión de la antinomia vida-muerte en su obra *Eclipse*, daremos cuenta de los posibles motivos que le impulsaron a escribir la pieza y estableceremos las estrategias por él usadas para configurar la obra. Usaremos para tal fin la teoría de los motivos. Explicamos porqué su dramaturgia se inscribe dentro de lo que llamamos neuro-dramaturgia fisiológica.

The life-death antinomy in Alfonso Vallejo's physiological neuro-dramaturgy. *Eclipse* (1980) Analysis

Key Words:

Motives. Strategies. Death-life. Neuro-dramaturgy

Abstract:

In this paper we will analyze how and in what way Vallejo transposes his vision of the life-death antinomy in his work *Eclipse*, we will give an account of the possible motives that prompted him to write the piece and we will establish the strategies he used to configure the work. For this purpose we will use the theory of motives. We explain why his dramaturgy is inscribed within what we call physiological neuro-dramaturgy.

Introducción

Alfonso Vallejo (n. 1943) se da a conocer en la escena española al escribir, en el año 1976, su obra *Ácido sulfúrico*. Ya había estrenado *Fly-by* (*Vuelo magia*) en Inglaterra en el año 1973. Un aspecto que es importante resaltar es que, aparte de dramaturgo, poeta y pintor también es médico neurólogo en ejercicio. Su vasto conocimiento, tanto del funcionamiento del cerebro, como su profundo entendimiento de los aspectos fisiológicos del ser humano y de sus patologías, están claramente transpuestos y reflejados en toda su producción dramática. Es imposible analizar su obra fuera de este contexto. La idea de “neuro-dramaturgia” lo hemos tomado de Rebollo [2004], término muy bien acuñado por la investigadora ya que engloba de manera directa y concisa esa «inseparable dualidad del artista y del científico a la hora de abordar su escritura dramática» [pág. 7]. Como médico neurólogo Vallejo ha llegado a conocer los extraños e interesantes mecanismos de nuestro sistema neuronal. Su experticia y comprensión de los procesos internos cerebrales que rigen cada uno de nuestros actos físicos y mentales y su entendimiento de cómo y por qué funcionan cada componente u órgano del cerebro humano, le ha permitido explicar con mayor profundidad y autoridad las distintas reacciones que toma el hombre cuando éste se ve envuelto en situaciones de extrema tensión y cuando se percata de que peligra su subsistencia como especie. Vallejo ha afirmado que decidió estudiar la especialidad de neurología

para comprender qué pasa en esa extraña máquina neuronal que nos constituye como seres racionales e irracionales, instintivos y fantasiosos. Fue un acierto total. Llegar a conocer las vías nerviosas, los sistemas bioquímicos que controlan nuestro comportamiento y pasiones, el lenguaje, la memoria, han constituido una experiencia apasionante. Porque somos un enigma vivo. La mente constituye algo de una complejidad tal que sólo cabe expresarlo con una palabra: asombro. [...] Toda esta formación profesional, llevar más de veinte años trabajando en un hospital, ha tenido que influir en mi forma de escribir teatro. Qué duda cabe. La realidad extrema, o, mejor dicho, siempre extrema de un hospital, forma, deforma, percute, magnetiza, escuece, duele, hipnotiza. Se sacan muchas conclusiones. Diariamente. Pero todo se pueden resumir



en una: la vida es lo único que de verdad tenemos. La vida es lo esencial. Todo. (Gutiérrez Carbajo, 2001b: 66).

Esta cita del propio autor es reveladora de la idea que hemos expuesto anteriormente. La neurología es la ciencia o especialidad médica que estudia el sistema nervioso. Vallejo acude a sus experiencias clínicas en el manejo de pacientes y de allí muchas veces extrae los temas de sus obras. Le interesó la neurología para conocer el cerebro humano, estos conocimientos le abrirían las puertas para conocer al hombre. El cerebro comanda todo el comportamiento humano y Vallejo se da cuenta de que esta especialidad será la que le permitirá ahondar dentro de esos extraños procesos mentales que originan, tanto las bajas pasiones, como las acciones más sublimes y desprendidas de los seres humanos. Sus personajes están extremadamente vivos. Vallejo más que nadie sabe que nuestros cuerpos y mentes están constantemente obedeciendo a estímulos tiroideos, hepáticos, digestivos, hormonales y que nuestro cerebro segrega una serie de agentes químicos que balancean nuestros sentidos. También sabe que, cuando somos amenazados por factores externos, nuestros lóbulos frontales comienzan a diseñar las estrategias idóneas que nos permitirán alcanzar la subsistencia. la función y que cada uno de nosotros tenemos una matrícula genética propia e inimitable, somos absolutamente específicos, pero vamos cambiando por el entorno, por el medio. Esta mezcla de neurología clínica, cultura europea, y de animal hispano que es Vallejo está presente en su labor dramaturgica. La neurología es un arte y también un desafío de carácter cognitivo y diagnóstico. Es teatro puro y contacto con la realidad más dramática. Él como médico neurólogo es llamado para atender los daños cerebrales en pacientes con traumatismos. Este contacto resulta trágico, pero a la vez es humanista. En esta obra *Eclipse* están transpuestos todos estos elementos que hemos acotado anteriormente y para lograr establecer dichas coordenadas partiremos principalmente del estudio y del análisis directo de la obra. Nuestro objetivo principal sería descifrar las *estrategias y motivos* presentes



en la obra, también se usará para tal fin el uso de la teoría de las *mediaciones* (estética, histórica y psicosocial).

Metodología: *Teoría de los Motivos*¹ y *Estrategias*

Antes de comenzar a exponer la metodología que se aplicará para el análisis de la obra es importante señalar algunas ideas en torno a cómo el artista contemporáneo decide expresar, en el plano de la realidad imaginaria, su *visión del mundo*. Para esto es preciso hacer referencia a uno de los logros más relevantes que el hombre ha alcanzado como representante genuino de la sociedad racional, la cual hizo su aparición con los nuevos ideales que trajeron consigo las revoluciones burguesas contemporáneas (1776, 1789): la separación del YO² y el ENTORNO³. La nueva sociedad abierta y racional le permitirá al hombre comprender y enfrentar, con nuevas estrategias, las distintas agresiones de su ENTORNO. Este paso es definitivo para la nueva toma de conciencia del ser humano ante los avatares y designios de la naturaleza:

Este YO, armado de su *cerebro ejecutivo* y proyectado éste por el ENTORNO de una sociedad abierta, será la base de los procesos revolucionarios que marcan la creatividad contemporánea. (Berenguer, 2007: 21).

El cerebro ejecutivo es una expresión que el neurocirujano E. Goldberg utiliza para entablar una suerte de analogía entre los lóbulos frontales del cerebro y los directores ejecutivos de las empresas. Según este investigador son los lóbulos frontales los responsables de dirigir las funciones más importantes del cerebro humano. Es el órgano orquestador de todo el entramado de nuestras estructuras cerebrales:

¹ «Conjunto de factores históricos, estructuras sociales y actuaciones individuales (mediación histórica y psicosocial) que se constituyen como la génesis de la agresión del ENTORNO con el YO» Berenguer, 2007: 24.

² «Representa la perspectiva del individuo que ha sido elaborada por su cerebro ejecutivo y que se convierte en la medida de la realidad en que está inmerso». Berenguer, 2007: 19.

³ «Es constituido por el conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al YO un marco definido de actuación» Berenguer, 2007: 19.



Los lóbulos frontales realizan las funciones más avanzadas y complejas del cerebro, las denominadas funciones ejecutivas. Están ligadas a la intencionalidad y a la toma de decisiones complejas [...] Los lóbulos frontales son al cerebro lo que un director a una orquesta, un general a un ejército, el director ejecutivo a una empresa. Coordinan y dirigen las otras estructuras neurales en una acción concertada. Los lóbulos frontales son el puesto de mando en el cerebro (Goldberg, 2004: 20).

Ahora bien, es en el área de los lóbulos frontales donde se generan las estrategias necesarias y apropiadas que harán frente a las nuevas agresiones a las que el YO es sometido. Esta zona del cerebro es la que activa y diseña las respuestas más eficaces ante la toma de toda clase de decisiones. Esta es la parte del cerebro más humana y la última que se formó en el lento proceso evolutivo.

Al señalar Berenguer la importancia de la “novedad y la rutina” en este proceso se está refiriendo específicamente acerca de la división, en dos hemisferios, del cerebro: el izquierdo y el derecho. Como es conocido, el hemisferio izquierdo se encarga de toda la parte lógica, secuencial y matemática y el derecho que se ocupa de la parte creativa y artística. En opinión del Goldberg,

la gran organización que es el cerebro parece consistir en dos divisiones: una que trabaja con proyectos relativamente nuevos, y la otra que ejecuta las líneas de producción ya probadas y establecidas. En realidad, cada hemisferio cerebral está implicado en todos los procesos cognitivos, pero su *grado de implicación relativa* varía de acuerdo con el principio novedad-rutina (Goldberg, 2004: 68).

Todo lo que hemos apuntado hasta ahora, acerca de la exposición que hace Goldberg sobre las complejas funciones de los lóbulos frontales, le ha servido a Ángel Berenguer para establecer que existe una directa correspondencia entre las investigaciones de este neurólogo y los presupuestos metodológicos diseñados por él.



YO individual y YO transindividual

Para Lucien Goldmann (1968), creador del método estructuralista genético, y de cuyos postulados metodológicos emergen gran parte de la teoría de los *motivos* y *estrategias* propugnado por Ángel Berenguer, afirma que todo autor que escribe una obra literaria lo hace a través de un sujeto o de un *Yo transindividual*, es decir, lo que el autor transmite son las posiciones ideológicas del grupo social al que pertenece. El punto de vista personal del autor quedará relegado, ya que lo que primará será la *visión del mundo* de su colectivo social.

La concepción del mundo es un término que Goldmann define como un «conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente, de una clase social) y los opone a los demás grupos» [Goldmann, 1968: 29]. La visión del mundo sería para Goldmann la *estructura significativa* de la obra y en ella radicaría el proceso de comprensión de la misma. Estos conceptos estarían estructurados luego con lo que Goldmann denomina la *explicación*. A partir de estos conceptos podremos determinar, entonces, tanto el sujeto transindividual como la *visión del mundo* que el autor transpone en su creación literaria. Es necesario retomar en este punto la idea acerca del *cerebro ejecutivo* que esbozamos anteriormente y relacionarla con la idea del YO individual y el YO transindividual. Berenguer afirma que

a partir de las ideas de Goldberg podemos distinguir un YO individual que activa fundamentalmente el Lóbulo derecho a que trabaje con proyectos relativamente nuevos y un YO transindividual que activa el lóbulo izquierdo para ejecutar las líneas de producción ya probadas y establecidas. El YO individual diseña estrategias que configuran acciones significativas con las que responde a las agresiones del ENTORNO. El YO transindividual por su parte genera *reacciones*, o sea, sistemas de respuestas a la agresión del ENTORNO (motivos) que recogen las estrategias positivas del YO individual (en su búsqueda de los valores fundacionales: autenticidad) y las adopta como fórmula para la adaptación del grupo al ENTORNO cambiante. (Berenguer, 2007: 13).



La tensión que se produce entre el YO y el ENTORNO generará en el dramaturgo unas reacciones⁴ la cuales serán su respuesta ante las agresiones del ENTORNO. Además de reaccionar el autor adoptará o asumirá actitudes⁵ que le servirán para diseñar estrategias con las cuales poder contrarrestar y responder a dichas agresiones.

Este binomio YO/ENTORNO sería, entonces, el punto de partida del cual debemos comenzar nuestra carrera para lograr establecer cuáles son los distintos motivos que podrían haber impulsado a Vallejo para expresar las agresiones que recibe de su ENTORNO y cuáles serían las estrategias artísticas adoptadas por él para expresarse en el plano de la realidad imaginaria.

La explicación de esta teoría se podría realizar, como lo afirma su propio elaborador,

en dos direcciones opuestas en función del interés de observación: del ENTORNO al YO (producción de la obra) o del YO al ENTORNO (crítica de la obra). En el primer caso el YO genera una obra partiendo del ENTORNO que se configura como el plano conceptual donde la transformación es constante. Esta inestabilidad creará en el YO una tensión a la que reaccionará significativamente a través de las estrategias. Su reacción a la tensión se concreta en una reacción de motivos específicos que deben ser el objeto último de un estudio crítico. El conjunto de estrategias que adopta el YO *individual*, en esta búsqueda de la autenticidad, quedan supeditadas a los sistemas de reacciones que el YO *transindividual*, a través de diferentes visiones del mundo, ofrece al artista y que constituirán los lenguajes de Arte. La producción final de la obra se ejecutará en el plano imaginario. (Berenguer, 2007: 16).

A través de la *teoría de los motivos*, entonces, podríamos poder establecer la génesis de *Eclipse* de Alfonso Vallejo escrita en 1980. Para ello debemos trabajar los tres niveles propuestos por Berenguer: el nivel de *identificación*, el de *comprensión* y el nivel de *explicación*, siendo este último el más profundo ya que en palabras de Berenguer «en la explicación,

⁴ «Respuesta formal en el plano imaginario que concreta el conjunto de motivos, base de la conciencia Transindividual del autor» Berenguer, 2007: 22.

⁵ «Formalización estética del sujeto individual del autor en el marco de un lenguaje imaginario» Berenguer, 2007: 22.



el Yo accede a las estrategias que ha utilizado el artista para la configuración de su obra y los motivos que lo han alentado y materializa sus reflexiones en el texto crítico regresando así al plano conceptual del que partió el artista» [Berenguer, 2007: 16].

Ahora bien, para lograr concretar cuáles podrían ser los motivos y estrategias presentes esta obra recurriremos a las *mediaciones*, a saber: mediación histórica, psicosocial y estética, a través de las cuales podremos establecer cuáles son aquellas ideas, influencias, experiencias, procesos históricos, técnicas artísticas, etc. que afectan al autor y que generan en él una determinada respuesta:

Las mediaciones se plantean en este método como estructuras cuya función consiste en establecer y sistematizar las áreas en el que el YO se relaciona de una manera problemática (tensión) con el ENTORNO (Berenguer, 2007: 16).

Eclipse. Datos de la obra

*Eclipse*⁶ fue escrita en 1977 y publicada en 1980 en ediciones de la Torre junto a *Cangrejos de pared* y *Latidos*. Fue estrenada el 7 de junio de 1979 en el Open Space Theatre, en Nueva York, bajo la dirección de Nancy Gabor (Título en inglés: *Scalp and Dreams*, en la versión de Susan Meretidh). Su estreno en España tuvo lugar el 22 de diciembre de 1986 en el Teatro Zelaitxo, en Azpeitia (Guipúzcoa), por el grupo Bederen 1, bajo la

⁶ «*Eclipse* es una obra en donde observamos a un personaje que es una representación de la Muerte, pero en un personaje bisexuado encarnado por una viejita convencional. Se trata de una historia de amor y de muerte. Eros y Tanatos guiando los destinos de las relaciones humanas. La Luz y la Oscuridad peleando por hacerse con la Vida. Y también la premonición pesando sobre la mente de los actores. Una mujer Sarah, presente que algo terrible le va a ocurrir al hombre al que ama. Sabe que algo espantoso va a suceder. Se avecina un eclipse de sol. “La luna va a comerse al sol.” El eclipse se produce. Y extraños acontecimientos atacan a las personas en la oscuridad. Efectivamente, Nick, cae gravemente enfermo. Sarah ofrece su vida por salvar la vida de su amado, Nick. Y casi milagrosamente él se salva. Pero la Muerte viene a nivelar la situación. Alegoría fantástica o parábola imaginaria. Hay algo de melodrama quizás. O de cuento medieval» Vallejo, Comunicación personal. Marzo 2008.



dirección de Juan Pastor. Antes de comenzar el análisis de la obra es importante resaltar cómo fue reseñada en su estreno en España:

[...] El director intenta hacer saltar el código de actuación realista con un estilo que busca la comunicación a través de “un comportamiento loco, irreal, fantástico, lúdico y liberador de impulsos dormidos”. A este fin hay un repertorio de truculencias escenográficas, sobre todo en la luz, que consiguen crear el ambiente de incertidumbre y sorpresa que tiene la obra, “Un clima de irrealidad que se padece con una sonrisa”. Vestuario abigarrado, brillante, imágenes de pesadilla inquietante y poética para dar carne al lenguaje siempre singular— y bello muchas veces— de Alfonso Vallejo [...] Llama la atención la escenografía, de colores muy agresivos, muy planos y brillantes, para reforzar más si cabe las imágenes de los actores especialmente disparados de imagen y gesto [...] Una poética peculiar que Pastor comparó— avisando de su temeridad— con la de Valle Inclán, que recuerda ciertamente otras poéticas teatrales de los años sesenta y que está presente en algunos autores españoles contemporáneos. Muy creativa, intentando explorar realidades ignoradas, muy apoyadas en el lenguaje, a la vez que desmedidamente plástica, de gran guiñol un poco loco, negro por cruel, pero suave y caritativo a la vez con la debilidad de los seres que pone en marcha. Con un humor evidente que sirve de paralelo a la oscuridad de sus intenciones (Barea, 1987: 45)

Sinopsis

Al despacho del Dr. Moss llega Nana, la sirvienta, para aspirar el consultorio. Mientras hace sus tareas domésticas el Dr. Moss saca unos prismáticos de una gaveta y comienza a observarla detalladamente. Le hace saber a Nana que posiblemente sufra de una ictericia la cual puede desencadenar, si no se trata, en una cirrosis hepática. Ante tal diagnóstico al doctor Moss no le queda otro remedio que auscultarla más minuciosamente. Le ordena que se saque la blusa para explorarla mejor. Le pide que tosa y que se incline hacia delante, lo que permite que sus pechos protuberantes queden expuestos de manera evidente. Después de explorarla, le receta una caja de pastillas que llevan un calendario y que deben ser tomadas diariamente. El Dr. Moss comienza a atender a sus pacientes y la primera que llega es Sarah, que le comenta que se ha sentido mal y que las pastillas y los supositorios, lejos de curarla, la han puesto peor. Sarah ha estado antes en el consultorio y ha venido a consulta de control ya que está enferma



porque cree que pronto va a morir a causa del eclipse de sol que se avecina sobre ellos. Su padre murió durante un eclipse de sol y tiene miedo de que a ella le suceda lo mismo. También le comenta al doctor que se ha enamorado de Nick, quien es un músico violinista dotado de una gran genialidad. Nick también se encuentra grave en su casa, pero ignora que va a morir. Sólo ella lo sabe ya que ha visto cómo le sangran las encías y cómo su piel se ha vuelto pálida. El Dr. Moss la ausculta por detrás y por delante de manera violenta. La desnuda. Ésta se queja del zarandeo que le ha dado Moss, quien le diagnostica ictericia producto de una hepatitis. El médico le promete que visitará a Nick y le ruega que se calme. Le explica que los eclipses son fenómenos naturales normales que no revisten ningún peligro para el ser humano. Mientras Sarah va comentando los terribles tormentos que ella cree que sufrirá Nick, por culpa del eclipse de sol, aparece Silvia en un restaurante conversando con Nick quien en ese momento engulle un pollo. Éste le pide que lo deje comer en paz y que se vaya a otro sitio. Silvia le confiesa que ella es una gran admiradora de su música y le invita a comer a su casa, la cual está equipada y es ideal para pasar un eclipse de sol. Silvia le cuenta que pronto vendrá un eclipse y se ofrece para ser su novia. Le ofrece su cuerpo sin mancha; sin embargo, Nick rechaza su oferta mientras sigue comiendo el pollo, este piensa que el pollo está vivo ya que cree que se mueve en su plato y que le habla desde su garganta cuando lo traga. Después de preguntarle quién es ella, Silvia le hace saber que conoce a fondo todo acerca del incidente del aeropuerto, en donde Nick se bajó apresuradamente del avión porque sabía que iba a estrellarse. Fue ella quien detuvo el tiempo para que Nick pudiera escapar de aquella muerte segura. Éste se muestra incrédulo y sorprendido ante las aseveraciones de Silvia., mientras ella le mete los dedos en su boca y le hace sangrar por las encías.

Las acciones cambian de nuevo a la casa del Dr. Moss quien se ha metido dentro de una armadura y le pide a Nana que se monte sobre sus hombros para jugar con ella a viajar en el tiempo. Juegan a los caballos y jinetes y, en medio de jadeantes gritos orgásmicos, forcejean. Entra Nick al



consultorio y le cuenta al Dr. que está allí porque se siente muy enfermo y que ha visto a la muerte de cerca y le comenta el episodio del avión en llamas, donde él fue el único que se salvó. Desde ese momento siente que la muerte le sigue los pasos. El Dr. Moss le pide que se acueste para auscultarlo y Nick le entrega una bolsa con un brazo de hombre cortado por el hombro, que se encontró en el camino, lo que parece indicar que la muerte pronto vendrá a por él. Moss le ausculta con el estetoscopio y escuchamos una voz en *off* que sale del pecho de Nick, la cual se presenta como la muerte. Más adelante esa voz dirá que es Silvia, que le ha arrancado un testículo al doctor.

Nick comienza a sangrar y se va a su casa mientras Moss le recomienda que vaya a ver al hospital a un colega suyo. Silvia se le aparece a Moss. Le hace saber en qué consiste la muerte. Se le descubre realmente como es, un ser peludo, que al tiempo que transcurre el eclipse, le mete la mano en la entrepierna y Moss comienza a gritar.

En la segunda parte han pasado varios días después del eclipse. Moss, en quien se nota una extraña forma de caminar, le pregunta a Nana si él perdió el conocimiento durante el eclipse y pregunta que quién era esa anciana que llegó a su consultorio. Nana le cuenta que no era una anciana, sino un hombre vestido de mujer, que la violó a ella y también arremetió sexualmente contra él y contra el portero. Moss, con voz femeninoide, comienza a dar alaridos lamentándose de su terrible situación. Acto seguido, llega Nick con los resultados médicos. Moss minimiza los exámenes sanguíneos. Sin embargo, Nick ya sabe que padece de una leucemia terminal. Moss le aconseja que se haga hospitalizar, pero éste se niega a morir en una cama de hospital. Nick comienza a sangrar profusamente y a vomitar sangre.

En la siguiente escena vemos a Nick postrado en una cama y muriéndose. Sarah a su lado lo cuida. Acto seguido, aparece Silvia, que se hace pasar por enfermera. Ésta le dice que no hay salida para la enfermedad de Nick. Sarah le hace saber que daría su vida por él mientras comienza a



darse cuenta de que Silvia no es una enfermera, y cuando de ella comienzan a emanar ciertos olores Sarah empieza a dudar de ella. Silvia comienza a desnudarse y le confiesa que es lesbiana y que la ama. Silvia le dice a Sarah que Nick sólo podría salvarse con emisiones de rayos de luz solar.

Sarah le practica la terapia sugerida por Silvia y baña a Nick con una fuerte luz que poco a poco lo irá cargando de vida. También irá cargándose de una gran potencia sexual que se notará en el bulto que se hace en sus partes nobles. Nick también irá curándose a través de la leche que succionará de los senos de Sarah. Éste vuelve a vivir con una gran fuerza. Está hecho un hombre nuevo.

La escena final sucede en casa de Moss donde celebran que Nick haya recobrado la salud de manera total. Beben y festejan. Nick y Moss se lanzan improperios y comienza entre ellos una rivalidad casi infantil. Después de comer y hacer las paces, comienzan a estallar las bombillas. El servicio de astronomía da el parte por radio de que no habrá otro eclipse solar en cincuenta años. Alzan las copas y brindan por el porvenir, mientras por debajo de la mesa se encuentra Silvia, la muerte. Una luz ilumina sólo a Sarah y Silvia, los demás fingen no escuchar, «Silvia empieza a separar las piernas de Sarah, le baja las bragas, se las quita [...] acerca la boca, separa más las piernas. Gritos terribles de SARAH. Se hace la luz. Silvia ha desaparecido, SARAH está inmóvil» Vallejo, [1980: 198-199]. Silvia ha venido a por Sarah, ha venido para llevársela ya que ella ofreció su vida por la de Nick. Al final vemos a Sarah muerta, inerte y fría.

Personajes en *Eclipse*

Con 219 *recepciones* y *emisiones* respectivamente, el Dr. Moss es el personaje más importante tanto cualitativamente como cuantitativamente. Se relaciona con todos los personajes. El autor no lo describe físicamente, sólo nos comenta que «se encuentra sentado, sin bata fumando» Vallejo, [1980: 149]. Es el médico tratante de Sarah y también atiende, llegado el caso, a Nick. La mayor parte de la acción dramática transcurre en su casa-



despacho. Está constantemente haciendo diagnósticos médicos a los demás personajes, les ausculta y les manda recetas para lo que él cree que padecen. Trata de ayudar a Sarah con sus obsesiones y asume un rol científico frente a las paranoias que los demás personajes tienen a causa del próximo eclipse de sol. Le diagnostica a Silvia que es una obsesiva compulsiva y le recomienda no hacerles caso a sus premoniciones sobre el final del mundo. Tiene una manera muy poco ortodoxa de auscultar a los pacientes y gusta de practicar el *voyeurismo* con unos binoculares. Al igual que los otros personajes recibe la agresión de la muerte. Esta agresión se materializa por medio de una violación.

Sarah, con 121 *emisiones* y 125 *recepciones*, es, según la descripción autorial, una mujer «pálida, alta, distinguida, muy elegante. Ojos negrísimos, pelo suelto. Con amplia dentadura, italiana, con algo terrible en sus gestos» Vallejo, [1980: 151-152]. Sarah se integra a la acción dramática como una paciente del Dr. Moss quien ha ido a consulta ya que cree que va a morir a causa del eclipse solar. Es la enamorada de Nick e intercede por él para que el Dr. lo examine puesto que se está muriendo por culpa del eclipse. Sufre al ver el estado de salud en que se encuentra su enamorado y busca la manera de que pueda sanarse. Cree fervientemente que el eclipse arrasará toda la ciudad y que la muerte se cernirá inminentemente sobre ellos. Tiene extraños presagios sobre las consecuencias de ese fenómeno natural y sufre visiones nocturnas en donde la muerte llega para borrar todo vestigio de vida. Sin quererlo, y sin saber que Silvia (la muerte) se ha hecho pasar por Enfermera, afirmó frente a ella que daría su vida por la de Nick. Este comentario le traerá fatales consecuencias ya que Nick sobrevivirá y la muerte vendrá por ella para que cumpla con lo prometido. Sarah es una mujer desesperada por la grave enfermedad de su pareja que posee una terrible obsesión ante la muerte.

Nick tiene 97 *emisiones* y 100 *recepciones*, es cuantitativamente un personaje muy importante. Sobre él giran todas las acciones de la obra. Según al autor «es un sujeto de unos treinta años, cetrino, delgado, con



gafas. Aspecto desaliñado. Mira de una forma particular. Tiene ojos violáceos, con una mirada metálica, penetrante» Vallejo, [1980: 160]. Se integra a la acción dramática como genio de la música. Padece de una leucemia incurable producto del eclipse del sol y los vemos sangrar profusamente cada vez que tose y sus encías sangran constantemente. Nick tendrá un encuentro con Silvia (la muerte) quien le dirá que una vez le salvó pero que ahora deberá cuidarse. Sabe que la muerte una vez lo ayudó a escapar de la misma muerte. Sin embargo, el eclipse mermará sus fuerzas y lo postrará en una cama sin esperanzas de curación. No quiere irse a morir a un hospital y se lo hace saber a Moss. Nick se sobrepondrá a fuerza de calor, remedio que le fue sugerido a Sarah por la propia Silvia. Esta luz emanada de una enorme lámpara le permitirá recobrar las fuerzas a cambio de otra vida: la de su amante Sarah.

Silvia, con 67 y 66 *emisiones y recepciones*, respectivamente, es cualitativamente muy importante ya que representa a la muerte. Este papel lo adopta en forma de enfermera o en forma de travesti y causa gran incertidumbre y desesperación en los personajes. Es, según la descripción del autor:

Una mujer de unos sesenta años, curiosamente vestida con un traje negro, hasta los pies. Pamela, cuello alto, enorme sombrilla. Destaca la enorme palidez de su cara, empolvada, lívida, sus ojos negrísimos, con la córnea amarillenta, su terrible expresividad facial. Sus mandíbulas son potentes, musculadas, sus dientes recios, sus manos como garras. Gran papada. Todo en ella oscila entre la delicadeza enfermiza y la brutalidad. Es un ser de esqueleto contundente, vos bronca y sonrisa maquiavélica. Labios y ojos muy pintados (Vallejo, 1980: 159).

Se muestra al principio como una mujer y luego la vemos disfrazarse de enfermera. Sin embargo, debajo de esa apariencia femenina se esconde su verdadero rostro: un ser peludo de rasgos masculinos, que arremete sexualmente contra hombres y mujeres.

Nana con 73 y 70 *emisiones y recepciones* respectivamente, se integra a la acción dramática como la sirvienta-mujer del Dr. Moss. Según



la caracterización autorial «es una joven de unos veinte años, impotente hembra, medio mestiza, de amplia pechuga, orondas caderas, larga cabellera estropajosa y escueta faldilla. Insignificante» Vallejo, [1980: 149]. Le ayuda a Moss en el mantenimiento de su despacho y le hace pasar a los pacientes. Es algo parecido a una secretaria-mucama. Se relaciona mayoritariamente con Moss y se dan entre ellos algunos juegos eróticos donde ella es auscultada con evidentes intenciones sexuales por parte del Dr. Moss. Hacia el final de la obra se presentará en sociedad como la mujer ya oficial del doctor. Sabe que sus modales no son refinados, pero piensa que logrará aprender a comportarse como una dama de sociedad.

En el espacio

La categoría mental “espacio” operante en el pensamiento creador conlleva una “batería” de decisiones que articulan la escena de formas muy diversas. Según ha expresado Berenguer:

El espacio de un espectáculo frontal impone, más o menos violentamente, la organización sucesiva de la acción teatral. El creador controla la perspectiva del espectador y en ello basa no poco de su artificio. Newton y Einstein cambiaron en su día el concepto del espacio, y su descripción del “nuevo” orden físico determinó también la posibilidad de una perspectiva múltiple (y, por ello, individual). (Berenguer, 1992: 175).

Distinguiremos, por lo tanto, en nuestro análisis el concepto espacial que rige la creación y que denominaremos “espacio hipotético” de las referencias a un escenario en particular (“espacio real”) y de la recreación ficticia que implica el argumento y que aquí llamaremos “espacio imaginario”.

El espacio real

La mayoría de las obras de Vallejo están concebidas para ser representadas en un teatro a la italiana. Esto indica, entre otras cosas, que el autor escribe para ser representado y que a pesar de su radicalidad en la



forma transige con los espacios teatrales existentes en la sociedad española de aquel momento.

Eclipse repite la misma fórmula de las demás obras. Los personajes están ya en escena al comenzar la obra y aparecen por los laterales. «Despacho del doctor MOSS. Este se encuentra sentado, sin bata, fumando. Lllaman a la puerta» [Vallejo, 1980: 148] Y cuando entra el personaje Sarah, ésta aparece por uno de los laterales «Aparece SARAH en la puerta» Vallejo, [1979: 151]. En la siguiente acotación podemos observar por dónde salen los personajes: «[...] Abraza a SARAH, la levanta en vilo. Desaparece con ella por un lateral» Vallejo, [1980: 201.] Todas estas acotaciones nos revelan que el espacio idóneo para representar la obra es un escenario frontal, con salidas laterales puertas en el fondo del escenario.

El espacio hipotético

Vallejo utiliza un concepto de espacio contemporáneo donde la simultaneidad y la funcionalidad de la escenografía se imponen a su representación realista.

El espacio imaginario

En *Eclipse* los espacios son simultáneos y sus cambios son realizados de forma contrapuntística. Las acciones se desarrollan en tres espacios: la casa despacho de Moss, el restaurante donde come Nick, lo que podría ser el cuarto de un hospital o una habitación de la casa de Nick y un jardín. Todos ellos conviven en escena y los cambios son hechos por efectos lumínicos. Cuando cambian algunas escenas los personajes que están en la escena anterior se mantienen a oscuras mientras que la luz privilegia o ilumina la nueva escena. Esto da cuenta de la simultaneidad que hemos estado afirmando ocurre en los espacios escénicos. «Silencio. Se va haciendo oscuridad sobre MOSS y SARAH, inmóviles. Luz creciente sobre Silvia. [...] Se oye una música de fondo. Estamos en un *restaurant*» Vallejo, [1980: 165]. A través de la técnica del oscuro se dan los cambios de



espacios. «[...] NICK permanece inmóvil. Le cae una gota de sangre en la camisa. Oscuro. Casa del doctor MOSS. Nadie en escena» Vallejo, 1980: [165-166]. Luego corroboramos que es a través de los *black-outs* como se dan tales cambios de espacios «Oscuridad repentina sobre SILVIA. Después oscuridad sobre SARAH. Luz intensa en escena, solar. Ruido de pájaros. Nos encontramos en un jardín» Vallejo, [1980: 186]. Y ya hacia el final de la última escena de la obra vemos que se cambia al despacho del doctor Moss y ese cambio viene reflejado tanto por la técnica del oscuro como por el espacio sonoro que el autor ha configurado para conseguir el ambiente de jolgorio y de festejo que la escena requiere «MOSS permanece inmóvil [...] Se mira. Amplia sonrisa maligna. Grito de alegría y oscuridad. Rápidamente música rítmica y juvenil» Vallejo, [1980: 190]. Es un espacio funcional que requiere de amplios recursos tecnológicos para poder conseguir las distintas atmósferas de la obra.

Son cuatro los espacios imaginarios donde se desarrollan las acciones de *Eclipse*: la casa del doctor Moss, un restaurante, un cuarto de hospital y un jardín de una casa. La casa de Moss es también su despacho médico. El autor no nos da explicación detallada de cómo son los espacios. Sólo se limita a decirnos dónde se encuentran los personajes. Al comenzar la primera parte: «Despacho del doctor Moss. Este se encuentra sentado» Vallejo, [1980: 149]. Luego en la escena de Mick y de Silvia nos dice que «Estamos en un restaurant» Vallejo, [1980: 159]. Y más adelante «Nick en una cama, en estado calamitoso [...] SARAH al pie de la cama, inmóvil [...] Al lado de la cama un respirador automático, sin conectar al tubo de traqueotomía» Vallejo, [1980: 180], lo que nos indica que se trata de un cuarto de hospital. El último espacio al que hace alusión el autor se trata de un espacio exterior: «Luz intensa, solar, potente. Ruido de pájaros. Nos encontramos en un jardín. En el centro de la escena NICK, inconsciente, con un fuerte bronceado en las partes expuestas al sol» Vallejo, [1980:186]. En definitiva, nos encontramos ante una escenografía vanguardista, tanto el despacho del doctor Moss como el restaurante, el cuarto de hospital y el



jardín, están lejos de querer parecerse a un lugar concreto, homologable con la realidad, más bien son espacios simbólicos que reflejan los estados de ánimo y psicológicos de los personajes. Estos espacios han sido elegidos por el autor para destacar o enmarcar los distintos grados de complejidad psíquica por la cual ellos atraviesan.

En el tiempo

Al igual que ocurría con el espacio, la categoría mental tiempo también exige al creador la adopción de una serie de decisiones que vertebran de forma fundamental su creación. Como apunta Berenguer:

El valor del tiempo, su presentación, su calificación y concepto (anterior o posterior a las descripciones científicas de Einstein), su simultaneidad o acción consecutiva, la duración del espectáculo total, y sus partes, son elementos imprescindibles para valorar el trabajo creador. (Berenguer, 1992: 174)

Distinguimos por lo tanto también aquí entre el concepto de tiempo que maneja el creador (tiempo hipotético) y su concreción en la duración de la obra (tiempo real) y la referencia temporal en la que se basa la ficción (tiempo imaginario).

El tiempo real

El conjunto de las obras analizadas tiene una duración aproximada de dos horas. Una hora por cada acto. Es muy posible que Vallejo escoja este formato –como también ocurría con el escenario a la italiana- para ser accesible al mercado y poder así ser programado en los distintos circuitos escénicos del momento. Esta duración se ajusta a las convenciones modernas de representación.

El tiempo hipotético

En *Eclipse* el tiempo viene marcado por el eclipse de sol. Inferimos que las acciones comienzan en la mañana de ese día y culmina pasado dicho



eclipse. La oscuridad que vemos en escena es indicador de que la luna se le ha atravesado al sol «Por la ventana se ve a la luna devorar al sol. MOSS no ha terminado la frase. Se ha empezado a hacer la oscuridad en la escena» [Vallejo, 1980: 172]. Cuando comienza el segundo acto el autor acota que ya han pasado varios días después del eclipse «Casa del doctor MOSS después del eclipse, varios días después» Vallejo, [1980: 176]. En la escena del cuarto de hospital cuando Sarah se encuentra con Silvia, el autor nos indica que es de noche «Silencio. NICK permanece inmóvil [...] Es de noche. La luna, gran devoradora, de soles. Luce intensamente» Vallejo, [1980:180]. Luego más adelante observamos, mediante la acotación del autor, que ha pasado otro día y es de mañana «Luz intensa en escena, solar. Ruido de pájaros» Vallejo, [1980: 186]. No podíamos asegurar en cuántos días transcurre la obra, sin embargo, sí podemos afirmar que las acciones suceden en un lapso no menor a dos días. No encontramos referentes exactos en torno al tiempo que nos pudiera indicar exactamente el tiempo imaginario. Los acontecimientos de la obra discurren antes y después del eclipse. Es a través del fenómeno natural que el tiempo viene dado, y en este caso, «el fenómeno meteorológico del oscurecimiento del sol adquiere igualmente un valor simbólico de anclaje o paralización del tiempo. Y también de batalla dialéctica entre locura y la lucidez» [Gutiérrez Carbajo, 2001: 203].

Ideología en *Eclipse*

En *Eclipse* Vallejo toma, como hilo argumental que une a la obra, un fenómeno meteorológico como es el eclipse solar. Dicho fenómeno genera en los personajes terribles angustias y extrañas premoniciones mortales. La idea de que la ciudad pronto se verá envuelta en una lenta y densa oscuridad desencadena en ellos desórdenes mentales y severas obsesiones acerca del fin de la civilización y del final de sus días. La muerte se materializará en el personaje Silvia y los aterrorizará hasta conseguir sus objetivos.



Vallejo nos entrega otra obra cargada de un fuerte matiz expresionista, en donde se explora los temas y personajes acostumbrados en su dramaturgia: el médico psiquiatra-internista y el paciente terminal (la leucemia aguda), los distintos diagnósticos médicos, las disquisiciones sobre fenómenos paranormales y científicos, la presencia de la muerte como indicador del final de los tiempos, etc.

No encontramos referentes directos, como en otras obras analizadas, acerca de situaciones o sucesos históricos-políticos que pudieran dar alguna luz sobre las posiciones ideológicas, que sobre la transición democrática haya podido tener el autor. *Eclipse* fue escrita en 1979, año de bastante convulsión en España desde el punto de vista político. Sin embargo, resulta casi imposible extrapolar de la obra aspectos de la realidad presentes en dicho momento histórico.

Muy común en su poética, nos encontramos con un personaje que avizora terribles males para ellos. Producto de sus obsesiones compulsivas padecen de extrañas visiones:

SARAH.— Yo sé que algo espantoso va a suceder. Nick va a morir...La luna va a comerse al sol. Y nosotros vamos a permanecer con los dedos crispados sobre los prismáticos, viendo cómo desaparece a nuestro alrededor todo rastro de vida

MOSS.— Usted padece terrores nocturnos y rasgos compulsivos Sarah. Se lo he explicado. No es realmente una enfermedad..., pero

SARAH.— Y también veo surgir entre de las sombras un extraño ser maléfico. (Aparece SILVIA en un cono de luz lateral). Le veo rodearle con sus brazos y, con precisión fatídica, irle succionando miembro a miembro, implacablemente, hasta su total destrucción (Vallejo, 1980: 158-159).

La antinomia vida-muerte, oposición recurrentemente utilizada por el autor en casi todas sus obras, la vemos transpuesta también en ésta. Este motivo que se enmarca y se origina en su mundo laboral y científico, Vallejo nos lo ofrece junto a sus particulares conceptos acerca de la finitud del ser humano y la comprensión científica de la muerte.



SILVIA:—Le estaba preguntando, doctor, si quería usted saber cómo revienta un hombre.

MOSS.—(Con un hilo de voz) Sí.

SILVIA.—Los hombres revientan por falta de luz. Los humores malignos chocan con los benignos y producen un colapso en la red arterial. Los fluidos del ojo se ponen turbios por falta de fotones. Falla la estructura molecular proteica. Mueren los miasmas intestinales y se vuelven contra los cerebrales, unos nacidos de las sombras, otros de la luz..., se altera el colágeno, se producen discrasias flemáticas. (Vallejo, 1980: 174).

Y más adelante observamos en el siguiente parlamento que es el mismo autor, como médico de emergencia, quien está hablando por boca de Silvia. Vallejo ha tenido la oportunidad de monitorear muchos pacientes en estado comatoso:

SILVIA.—Tiene que serenarse, señora. La muerte no es tan trágica como la gente dice (Pausa). Está agonizando. Siento ser cruda, pero está agonizando. Ha sangrado por muchos sitios; ha sangrado en el cerebro. (Pausa). Se está muriendo. Yo, a lo largo de mi carrera profesional, he visto morir a cientos de personas (Vallejo, 1980: 181).

En medio de tanta muerte y destrucción nos entrega la otra cara de la moneda: su firme convicción de que existen dos fuerzas antagónicas que luchan entre sí: una para salvar la humanidad y que ayuda al hombre a ser libre y otra que lo condena a la oscuridad eterna.

SILVIA.—Yo creo que hay un ser subterráneo que tira de los humanos hacia abajo, intentando sepultarlos, hacerles desaparecer. Pero creo, señora mía, que en el hombre hay otro ser aéreo y luminoso que intenta tirar de ellos hacia arriba y salvarles (Vallejo, 1980: 185-186).

Conclusiones

La tensión dada entre Vallejo y su ENTORNO generó y propició una serie de respuestas, las cuales se concretaron en un conjunto de motivos y mediaciones que constituyeron la génesis o las causas de dicha agresión. Su condición de médico fue y ha sido determinante en su vida artística. En su obra está reflejada contundentemente toda la experiencia acumulada de su



mundo profesional. Vallejo se dedicó, tanto a la investigación médica, como a la práctica clínica diaria en el área pública, porque quiso buscar los límites en los cuales se estaba moviendo el conocimiento para ser más útil. En su teatro existen elementos que se compaginan con esta mentalidad. En otro orden de ideas, manejamos la posibilidad de que Alfonso Vallejo estaría transponiendo en su obra una visión del mundo de ruptura, es decir, decide romper con todo diálogo directo con los procesos políticos que acontecieron durante la transición española. Para ello posiblemente se habría alejado de los lenguajes escénicos tradicionales como el realismo y se habría decantado por producir obras que transfiguran la realidad con el propósito de responder a las agresiones sufridas por el ENTORNO. Esta visión del mundo rupturista podría estar transmitiéndose desde el sujeto transindividual de Vallejo. En otras palabras, es posible que el autor esté expresando en su obra las ideas y posiciones del grupo social al que pertenece. Vallejo reaccionó frente a un ENTORNO que le agredía, frente a una sociedad que conculcaba los derechos ciudadanos como lo fue la dictadura franquista. En la obra el mundo se está cayendo a pedazos, la sociedad tiene los pies de barro y en cualquier momento todo se viene abajo. Vallejo se empeña en mostrar físicamente las grietas en escena. Los personajes también tienen fisuras, desgarros, desmembramientos, etc. Sin embargo, a pesar de esas fuerzas ocultas y no ocultas que empujan al ser humano hacia la unidimensionalidad, siempre existirá el sentido de rebeldía natural que es propia del hombre. Nos quedamos con la sensación de que, a pesar de los ingentes recursos de que dispone el sistema para aniquilar al hombre librepensador, siempre se podrá vislumbrar una luz hacia el final del túnel, siempre habrá una salida. Vallejo es optimista, está seguro de que existen posibilidades de esperanza y de vida en alguna parte. Partiendo, por otra parte, del análisis de la estructura formal de su obra, así como de la evaluación tanto de los personajes como de los aspectos relativos al tiempo y al espacio, hemos logrado descifrar algunas de las estrategias artísticas que utiliza Vallejo. Éstas proceden de la visión del mundo de ruptura que



posee el autor y utiliza como estructura estética paradigmática el expresionismo. A nivel formal sus obras vienen estructuradas en dos partes lo que le permite al autor condensar en el menor tiempo posible y de forma breve los temas que se ha propuesto tratar. No existen en la obra analizada fragmentaciones del tiempo, ni grandes elipsis. Esta progresión es siempre hacia delante. La ley de la causa y efecto permite que el desarrollo de la acción sea establecido a través de una concepción lineal del tiempo y de la acción. En este sentido *Eclipse* se ajusta en cierto modo a las convenciones dramáticas del teatro realista. No existe en la obra un narrador épico, ni hay regresos al pasado, ni existen regresiones, ni nos presenta escenas aisladas que distraigan el desarrollo de las acciones principales. No observamos, por lo tanto, que exista ninguna correspondencia en la forma de estructurar su obra con el *stationendrama* de Strindberg, recurso utilizado por los primeros expresionistas para estancar las acciones a través de los distintos recuerdos del personaje. Los personajes de las obras se han agrupados en tipos, es decir, Vallejo opone dos tipos de personajes, aquéllos que hemos denominado personajes víctimas y personajes victimarios. Las víctimas corresponden a los que de una u otra forma reciben las agresiones del ENTORNO: enfermos, artistas, etc. Estos personajes están muy bien caracterizados por el autor, sobre todo en su dimensión física. A Vallejo le interesa ofrecernos una completa y detallada etopeya de los personajes para indicarnos que se encuentran en una situación extrema y conflictiva. Su objetivo es mostrarnos que desde el principio ya acusan el deterioro que les produce su enfrentamiento con el sistema. En el otro extremo, tenemos los personajes que corresponden al tipo de los llamados agresores o victimarios. Los personajes víctimas de las obras de Vallejo van transformándose mental y físicamente producto de las agresiones del sistema. A medida que pasan los hechos sus formas cambian. Estos cambios suponen una desmejora en sus aspectos físicos y en su salud, aunque se mantienen inalterables en su posición de rebeldía que han asumido. Son sobre todo cambios a nivel físico, los cuales son mostrados por el autor materialmente. Los actos de



agresión que reciben del sistema van deformando a los personajes. Estas deformaciones físicas son estrategias que el autor utiliza para que afloren y se desvelen las realidades interiores de estos personajes sufrientes y enajenados. No hay progresión dramática en los personajes ya que, al igual que los personajes trágicos, ya vienen condenados a priori, ora por el sistema con el cual mantiene una posición de incomunicación, ora por las distintas enfermedades genéticas que padecen sus personajes. Estos personajes, vagando solos e indefensos dentro de un mundo hostil, rechazan mantener cualquier tipo de comunicación con el sistema. El autor deforma el exterior del personaje para que afloren sus realidades internas. A Vallejo no le interesa mostrar, sin embargo, en sus escenografías no vemos referentes homologables con lo cotidiano o lo real, el espacio escénico se nos muestra metaforizado, simbolizado o transfigurado. Vallejo ha elegido un espacio metafórico en perfecta sintonía con la línea argumental de la obra. A partir del análisis escenográfico podemos establecer que los espacios elegidos por Vallejo están en sintonía con la línea argumental de la obra. La descomposición de la sociedad y el caos en que vive el hombre moderno viene metaforizado o simbolizado. Los personajes son llevados al límite de sus resistencias físicas y psíquicas. Su teatro, el cual es eminentemente visual y plástico, podría denominarse: dramaturgia fisiológica. El hombre es expuesto desde sus procesos mentales y sus personajes viven al límite, sus actos son producto de las innumerables tensiones a las que ellos están sometidos.

BIBLIOGRAFÍA

- BERENGUER, Ángel, «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos» en *Teatro, Revista de Estudios Escénicos* N° 21, Universidad de Alcalá – Ateneo de Madrid, 2007, 13-29.
- BAREA, Pedro, «Eclipse: Pesadilla Irreal en Clave de Humor», *El Público* N° 43, Madrid, 1987, 44-45.



- GOLDBERG, Elkhonon, *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*, Barcelona: Crítica, 2004
- GOLDMANN, Lucien, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona: Península, 1968.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Fernando, *Teatro Contemporáneo, Alfonso Vallejo*, Madrid: UNED Ediciones, 2001
- _____, (2001b), «La Escritura Teatral de Alfonso Vallejo» en *Teatro (Revista de estudios teatrales)* núm. 13-14, Universidad de Alcalá, pp. 29-70.
- MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Orbi, 1968
- POPPER, Karl, *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona, Orbis, 1984
- REBOLLO, Mar, «Introducción a *Katacumbia*, de Alfonso Vallejo», [Colección textos-teatro, 8], Universidad de Alcalá, 2004, 7-21.
- KUHN, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1962.

