



LOS LENGUAJES ESCÉNICOS PROVENIENTES DE LA
VANGUARDIA COMO MEDIACIÓN ESTÉTICA EN LA
DRAMATURGIA DE ALFONSO VALLEJO

*THE SCENIC LANGUAGES FROM THE AVANT-GARDE AS
AESTHETIC MEDIATION IN THE DRAMATURGY OF ALFONSO
VALLEJO*

José Ontiveros

UNIR

(joseleonardo.ontiveros@unir.net)

<https://orcid.org/0000-0001-7085-1239>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.09

ISSN 2444-3948

Resumen: En este trabajo se establece qué tipos lenguajes escénicos o mediaciones estéticas —provenientes de la vanguardia— predominan en la producción dramática de Alfonso Vallejo durante la transición política. La mediación estética es un factor de gran importancia cuando se acomete un análisis de la obra de un autor, conforma, junto a la mediación psicosocial e histórica, la base metodológica en la cual debe sustentarse cualquier investigación dramática. Siguiendo, entonces, esta metodología de las mediaciones se han analizado diez obras de Alfonso Vallejo, a saber; *Fly-by* (1973), *Ácido sulfúrico* (1978), *El desguace* (1978), *El cero transparente* (1978), *Monólogo para seis voces sin sonido* (1979), *Infratonos* (1979), *A tumba abierta* (1979), *Cangrejos de pared* (1980), *Latidos* (1980) y *Eclipse* (1980).

Palabras Clave: Alfonso Vallejo, Expresionismo, mediación escénica, vanguardia

Abstract: This paper establishes what types of stage languages or aesthetic mediations —originating from the avant-garde— predominate in the dramatic production of Alfonso Vallejo during the political transition. Aesthetic mediation is a factor of great importance when undertaking an analysis of an author's work, according to, together with psychosocial and historical mediation, the methodological basis on which any dramatic investigation must be based. Following, then, this methodology of mediations, ten works by Alfonso Vallejo have been analyzed, namely; *Fly-by* (1973), *Ácido sulfúrico* (1978), *El desguace* (1978), *El cero transparente* (1978), *Monólogo para seis voces sin sonido* (1979), *Infratonos* (1979), *A tumba abierta* (1979), *Cangrejos de pared* (1980), *Latidos* (1980) y *Eclipse* (1980).

Key Words: Alfonso Vallejo, Expressionism, scenic mediation, avant-garde

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. El expresionismo como lenguaje predominante en la obra de Alfonso Vallejo. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

JOSÉ ONTIVEROS es Doctor en Historia, Teoría y Práctica del Teatro por la Universidad de Alcalá y Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad Central de Venezuela. Es docente y director de TFM en el Máster de estudios avanzados del teatro y en el Máster de escritura creativa de la Universidad Internacional de la Rioja. También es docente/investigador a tiempo completo en el grado de artes y en el postgrado de teatro latinoamericano de la Universidad Central de Venezuela. En el 2020 estuvo como profesor visitante en la Universidad Complutense de Madrid.

I. 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, sin embargo, son con las obras *Ácido sulfúrico* y *El cero transparente*, con las cuales empieza a darse a conocer dentro del panorama teatral de finales de los años setenta y principios de los ochenta, es autor que goza de gran prestigio dentro del ámbito teatral y ha publicado, hasta ahora, más de 50 obras de teatro, muchas de ellas estrenadas con gran éxito dentro y fuera de España. Vale la pena resaltar que aparte de dramaturgo, también es médico, profesor-investigador, poeta y pintor. Todas esas experiencias vividas, tanto en su área laboral como en la parte creativa-artística, se amalgaman y generan el caldo de cultivo de donde extrae su particular forma de configurar su universo dramático. Poética bastante disímil de la dramaturgia al uso durante la transición política.

Nos ha parecido importante investigarle ya que ha logrado estructurar y establecer una sólida dramaturgia basada en temas tremendamente originales que provienen y se generan, sin duda, en el entorno de su mundo laboral, académico y científico.

Desde el punto de vista de las estrategias escénicas creemos que la configuración de su obra podría guardar estrecha relación con las estructuras y temáticas presentes en los lenguajes de vanguardia. Entre ellos predomina el lenguaje expresionista, decimos predomina porque —junto con el expresionismo— podrían estar coexistiendo otras estructuras estéticas paradigmáticas como el existencialismo, el realismo transfigurado, el surrealismo y el absurdo, amén de la presencia de otros elementos, presupuestos y estructuras provenientes, unos de la filosofía occidental y otros de la tradición literaria española. Para lograr establecer esta idea nos hemos adscrito a las teorías de las *mediaciones*, esta teoría ha sido formulada por Ángel Berenguer y es definida por su propio creador «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, pág.16).

2. METODOLOGÍA

Antes de comenzar a exponer la metodología que le hemos aplicado a nuestro objeto de estudio, 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 YO¹ y el ENTORNO². 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, pág. 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:

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, pág.20).

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, pág. 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.

Para establecer estas estrategias de Vallejo es necesario retomar en este punto la idea acerca del *cerebro ejecutivo* que esbozamos anteriormente y relacionarla con los conceptos del YO individual y el YO transindividual que han sido explicados en su teoría de los motivos⁵ 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, pág. 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 cuáles serían las estrategias artísticas adoptadas por Vallejo para expresarse en el plano de la realidad imaginaria. Hemos logrado identificar y desvelar su lenguaje escénico a través de la teoría de las *mediaciones*⁶, específicamente la relacionada con la mediación estética. Esta se entiende como

el conjunto de lenguajes sistemas expresivos puestos a disposición del dramaturgo por la tradición teatral y por las transformaciones más o menos radicales que sobre ella han practicado los autores precedentes y coetáneos. En este apartado deben ser consideradas las experiencias, las técnicas y los elementos de los que el creador puede servirse para configurar universos imaginarios de carácter artísticos. Asimismo, permite evaluar la actitud del dramaturgo ante lo que constituye un lenguaje tradicional con el que se identifica o con el que rompe de una manera violenta. (Berenguer, 1988, pág. 24).

Esta mediación nos ha permitido establecer cuáles han sido esas estructuras paradigmáticas estéticas, provenientes de la vanguardia experimental, que el autor ha elegido para expresar, en el plano de la realidad imaginaria, su *visión del mundo*. Dichas fórmulas expresivas están en perfecta concordancia con la mentalidad del autor.

Estas formas dramáticas han sido escogidas por Vallejo, ya sea, consciente e inconscientemente, porque ellas se amoldan más convenientemente a sus necesidades artísticas. Pensamos que Vallejo estaría utilizando un lenguaje del entorno como es el expresionismo, estrategia que fue propugnada por los artistas de la época de entreguerras para cuestionar un «entorno sumido en la barbarie bélica y en constante transformación» (Berenguer, 2009, pág. 28).

Los dramaturgos como Vallejo optaron por separarse de los procesos emanados de la realidad política de la transición y apegarse a los parámetros estéticos provenientes de la vanguardia, y «en concreto con la línea de teatro del «yo» que se alimenta de la tradición surrealista

y se desarrolla bajo el aliento de Artaud, a través del absurdo y de la corriente experimental de los años 60» (Berenguer y Pérez, 1988, pág. 159).

A partir del análisis de sus obras hemos podido perfilar las técnicas expresivas que el autor utiliza para construir su universo dramático. Estas han sido ubicadas a través de la teoría de las *mediaciones*. Se entiende por *mediación* estética

El conjunto de lenguajes sistemas expresivos puestos a disposición del dramaturgo por la tradición teatral y por las transformaciones más o menos radicales que sobre ella han practicado los autores precedentes y coetáneos. En este apartado deben ser consideradas las experiencias, las técnicas y los elementos de los que el creador puede servirse para configurar universos imaginarios de carácter artísticos. Asimismo, permite evaluar la actitud del dramaturgo ante lo que constituye un lenguaje tradicional con el que se identifica o con el que rompe de una manera violenta. (Berenguer, 1988, pág. 24).

Esta mediación nos ha permitido establecer las estructuras paradigmáticas estéticas provenientes de la vanguardia experimental que el autor ha elegido para expresar, en el plano de la realidad imaginaria, su *visión del mundo*. Dichas fórmulas expresivas están en perfecta concordancia con la mentalidad y con los objetivos que el autor se ha propuesto.

Estas formas dramáticas han sido escogidas por Vallejo, ya sea, consciente e inconscientemente, porque ellas se amoldan más convenientemente a sus necesidades artísticas. El teatro español de la transición política y el de la década anterior, los años sesenta, estuvieron claramente influenciados por las corrientes vanguardistas europeas. La escena española bebió de la fuente que trajo consigo las renovaciones teatrales realizadas por las vanguardias de los años veinte y treinta, las cuales se materializaron, décadas más tarde, en lenguajes absurdos y surrealistas. Unido a estos lenguajes aparecieron en los años sesenta las propuestas experimentales de Grotowski, las cuales estaban influenciadas, muchas de ellas, por los preceptos teóricos de Artaud. La escena española estuvo fuertemente embebida de las distintas propuestas de renovación escénica de los colectivos experimentales norteamericanos y de los autores absurdos como Becket y Ionesco, los cuales preconizaban lenguajes escénicos inscritos en la línea del teatro del yo.

En ese sentido se hace preciso considerar, si quiere sea someramente, las vías por las que el teatro español pudo aproximarse a la corriente renovadora europea y occidental. Entre la variedad constatable de estos accesos, conviene recordar la prontitud con que la crítica especializada, y la revista *Primer Acto* sobre todo, produce artículos, trabajos y numerosos monográficos sobre figuras como Artaud, Brecht, Grotowski y el Living Theatre, entre otras, abriendo así caminos que recorrerían con alborozado interés autores y colectivos españoles en los años siguientes (Berenguer y Pérez, 1998, pág 34).

3. EL EXPRESIONISMO COMO LENGUAJE PREDOMINANTE EN LA OBRA DE ALFONSO VALLEJO

Nos parece pertinente traer a colación- antes de explicar este tema del lenguaje expresionista- una entrevista que le hicimos al propio autor y que da cuenta de cómo él mismo percibía su teatro. Resultó muy interesante conocer de su propia palabra qué lenguajes o influencias predominaban en su teatro. Le preguntamos acerca de los géneros dramáticos en los cuales su obra estaría incardinada y esto nos respondió:

El género literario de *fly-by* podría calificarse de alegoría, pero convendría decir que se trata de una alegoría trágica. si nos atenemos al concepto de tragedia como el definido por una gran desgracia que le ocurre a una persona normal que tiene en su carácter algún rasgo tan marcado que le lleva a su perdición. en ese sentido, de nuevo, el tema está tomado de la realidad, como todo mi teatro y mi poesía y mi pintura. yo soy un adscrito a la realidad posiblemente debido a mi profesión de clínico de hospital o también por mis características genéticas la realidad es lo que me interesa. y mi teatro, si se quiere definir de alguna forma sería la de realismo transfigurado. el término transfigurado es muy importante, porque, aunque todos mis temas y preocupaciones, tienen como trasfondo al hombre y a su entorno, el sistema que utilizo siempre es de elaborar una realidad transcendida, una realidad modificada por la imaginación, la fantasía, el humor, lo irracional, etc. como ya creo que indiqué anteriormente, el caso del hombre que intenta volar sin alas, lo tomé de un caso concreto de una persona, que en la esquina de la calle Lagasca con Gurtubay, levantó los brazos para indicar que necesitaba salir de allí, de las penurias económicas, de la persecución, de la

miseria. así que el modelo no es un texto extranjero o algo semejante, sino la experiencia personal, la vivencia. (...) En *Ácido sulfúrico* manejo un estilo totalmente diferente al del *Fly-By*. Aquí sí que podríamos hablar de un teatro épico, todo en la obra tiene un carácter expresionista y épico. Pero no aprendido en Brecht. Nada de eso. La utilización por ejemplo del personaje de Zuckerman, que curiosamente es un nombre tomado del reparto de una película que ví en el Cine Europa, viene de la enfermedad del martillo neumático, cuando estudiaba medicina. Siempre me pareció que eran unos personajes fantásticos esos obreros que trabajan en las calles, desempedrando. Su carácter brutal, el ruido, el polvo, la repercusión que el martillo tiene sobre sus muñecas y anatomía, todo me parecía siempre un acontecimiento. El personaje de Flash está tomado de la picaresca, de la calle, del Rastro, de esos tunantes que se dedican a la estafa, al engaño. Flash es un PICARO. Pat, el amante de la mujer, un motero de los que circulaban por entonces, un chulo de barrio. Todos estos personajes están contruidos sin cotidianismos. son personajes con los colores de goya, de las pinturas negras. expresionistas en el sentido de solana, no tanto con las definiciones de los expresionistas alemanes, que también conozco en pintura y literatura. Ácido sulfúrico podría encuadrarse dentro de un teatro épico y expresionista, pero con particularidades totalmente hispanas, con el trazo puramente extraído de la realidad española, aunque como siempre, distanciando la acción de lo puramente español. he seguido siempre esa necesidad de intentar darle a mis temas un carácter no localista, sino universal. la utilización de los nombres extranjeros estaba motivada por esta circunstancia, además de, porque sabía que la obra iba a ser traducida, no tener que rebautizar a mis personajes, según la lengua. la idea del *cero transparente* apareció en un viaje hacia parís en la puerta del sol. vi que en el compartimento había pasajeros de personalidades distintas, que iban camino de un destino parcialmente desconocido. fui incorporando a personajes de carácter mitológico, melampo, que conocía el canto de los pájaros. En el fondo era un ciego de los que iban por la plaza de Santa Ana y la calle Lope de Vega. A todos los personajes les puse nombres de neurólogos ilustres, Foster, Holmes, Babinski, un guiño más de distanciamiento y distorsión cómica. Su construcción está basada en la realidad, de personas que yo he conocido, con una elaboración mítica posterior, por ejemplo, Holmes, asimilado al actor James Cagney, por ejemplo. Sobre el ritmo y el colorido de la función, también se podrían

decir muchas cosas. También de las lecturas de la *Danse Macabré*, de la danza macabra medieval: «A la danza mortal venit los nascidos que en el mundo soes de cualquier estado». Multiplicidad de influencias, mezcladas. Poliedrismos. Pero todo sacado de mi experiencia como ser vivo. La realidad ha sido siempre mi maestro. Y en el fondo es casi lo único que me interesa. Tengo horror de la palabrería hueca, de los sermones, de las interpretaciones sabias. Por eso el teatro es acción, trama basada en hechos reales, deformados por seres casi irreales de tanta teatralidad. los personajes en teatro no deben ser nunca cotidianos, sino tener ese pulso propio que los hace verdad, siendo esencialmente mentira. *El cero transparente* podría considerarse una fábula trágica. En *Cangrejos de pared* utilizo otro estilo distinto. Todos los personajes están sacados de nuevo de la realidad. Son personajes que yo he conocido y que he manipulado para volverlos teatrales. Existen incorporaciones de carácter melódico, alteraciones semánticas, mezcla de ritmos teatrales en simultaneidad. Y más cosas. Podría calificarse de tragedia fatalista (Vallejo, comunicación personal, 2007)

Como bien lo señala el mismo autor, en sus obras se mezclan los géneros y los estilos. Sus temas están tomados e inspirados de la realidad, pero no de una realidad cotidiana. Sus personajes no son cotidianos. Son seres que se mueven por motivos trascendentales y únicos. Vallejo afirma que él es un adscrito a la realidad y esto es debido a su profesión de médico clínico. Esta característica es, como dijimos antes, fundamental para entender su teatro.

En *Fly-by* utiliza ya un lenguaje transfigurado, simbólico y expresionista, es decir, le interesa como trasfondo el hombre y su entorno, pero siempre desde una óptica que parte de sus experiencias científicas y vivenciales, las cuales se transforman y se modifican por elementos de la fantasía, de humor, de irracionalidad y de locura. A este respecto el autor nos dice que:

En mis obras la acción, el estallido, el primer cohete, empieza con la primera frase o palabra. El conflicto se inicia desde el primer momento. Y se inicia, habitualmente, de una forma sorprendente poco habitual. Dos empleados de un ministerio, que se encuentran solos en un lugar prácticamente ignorado del mismo, un cuarto casi perdido, abandonado, trabajan juntos. Pero uno no habla. Tan sólo calcula. La forma

de volar sin alas. Lanzándose al vacío. El miedo le va a hacer volar. Recaredo, se sorprender que su compañero tenga ¡una voz muy bonita ¡Si hubiera hablado antes igual ya serían grandes amigos! Chiste. Humor español cien por cien. Humor de taberna. De Cádiz. Sorpresa. Nada de absurdo. Humor un poco negro y picante, de chispa. Latino cien por cien. Se trata de un personaje que no es casi irreal. No son humanos realmente, es decir... cotidianos. No es realismo cotidiano. No es cotidianismo. Sino realismo transformado, elaborado. Como le puede suceder a Tartufo, al Avaro, a Hamlet u Oteló. Son una pasión. Casi un mito, una leyenda. (Vallejo, comunicación personal, 2007).

Vemos en *Fly-By* el uso de las estrategias expresivas que están a su alcance. Sus personajes rayan en el expresionismo como se observa en la descripción que hace el autor de Baltasar con signos de deformidades y de aspecto cadavérico:

Baltasar levanta la cabeza de las cuartillas y mira a Recaredo. Es un tipo esquelético, huesudo, pequeño, con el pelo casi cortado al cero, lleno de costurones. Destaca lo penetrante de su mirada acerada, como de iluminado, lo nervudo de sus brazos y el color moreno de su piel. Silencio (Vallejo, 1986, pág. 10)

Estos personajes son mostrados por Vallejo en el límite de sus funciones corporales y psíquicas, son seres entre el límite de lo humano y de lo animal. Casi todos los personajes de Vallejo están siempre iluminados o transfigurados. Ellos transitan por estadios conscientes y subconscientes, pasan del sueño a la vigilia, de los estados racionales a los irracionales con una facilidad pasmosa. Todos sus actos están impulsados desde sus propios mecanismos fisiológicos y biológicos. En su obra están reflejados Artaud, Brecht, O'Neill, Strindberg, Shakespeare, Albee, Jarry, etc. Podemos percibir influencias de la tradición española, especialmente de las pinturas expresionistas de Solana, de las pinturas negras de Goya, de la Danza Macabra medieval, del teatro alegórico de Calderón, etc.

El lenguaje de Ácido sulfúrico es violento y escatológico y esto es una herencia directa de la vanguardia. La temática del apocalipsis y de la destrucción del mundo es esencialmente expresionista. La siguiente didascalia nos anuncia que se está utilizando este tipo de estrategias para transponer su visión del mundo:

(Se oye un ruido de un martillo neumático en la oscuridad. Se va haciendo la luz. Se ve a ZUCKERMAN metido hasta la cintura en un hoy practicado en plena calle, agarrado al martillo con rabia, los ojos inyectados de sangre. ZUCKERMAN es un tipo de casi dos metros de estatura, esquelético. Va vestido con una levita negra deslustrada. Barba puntiaguda y caprina. Su nariz y gorro denotan su origen judío. Para el martillo. Solloza, se tambalea, medio mareado. Sale del agujero, se hinca de rodillas encima del montón de tierra que ha extraído, mirando al cielo. Inmóvil, patético. Su voz es potente. Mirada de loco. Alrededor: picos, adoquines, asfalto)
(Vallejo, 1978, pág. 71).

En esta obra podemos observar el uso del lenguaje expresionista con algunas reminiscencias épicas al estilo brechtiano. Los personajes son sacados de la picaresca, de la calle, del lumpenproletariado de la sociedad. Vemos que Vallejo, al igual que Solana, toma como modelos para sus personajes gentes de los bajos fondos: pícaros, locos, desarrapados, vagabundos, enfermos, chulos, etc. En el segundo acto de *Ácido Sulfúrico*, los personajes adquieren características claramente homologables con elementos que provienen de este lenguaje.

Paredes blancas. Sala del hospital [...] Al fondo se ve a MICKY, pálido, nervioso de un lado a otro. Vestido de frac, desintegrándose, pálido como la muerte, maquillado, con enormes ojeras y ojos saltones. [...] Tiene labios pintados de rojo bermellón. La boca, sin dientes y vieja
(Vallejo, 1978, pág. 105)

Es expresionista también tanto el maquillaje que los actores deben usar para conseguir ese efecto cadavérico que poseen los personajes de *Ácido sulfúrico*, como la utilización de juegos de claroscuros para conseguir las atmósferas sombrías, así como los efectos especiales para lograr las deformaciones físicas y los desmembramientos corporales de los personajes.

MICKY.— ¡Quieto estúpido! ¡Ladrón! (...) Se lo juro por... (Se para el martillo neumático. Se ve subir a ZUCKERMAN, totalmente cubierto de tierra, con las manos ensangrentadas. Lleva camisa de fuerza, medio rota. Está pelado al cero y sin barba. Su cara ha tomado otra dimensión,

azulada, con las orejas puntiagudas como los lobos. Su mirada es punti-
forme y terrible (Vallejo, 1978, pág. 109).

Zuckerman se degrada hasta el punto de convertirse en un animal. Dicha degradación provoca la confusión entre lo real y lo absurdo, entre la racionalidad y la irracionalidad. Este aspecto sangriento, infrahumano y siniestro que Vallejo le otorga a Zuckerman está claramente emparentado con el estilo del grotesco.

ZUCKERMAN.— Yo le pido a las Alturas... a la Arquitectura máxima de esta bóveda celeste...yo te pido a ti señor...Supremo Hacedor de todo lo existente... ¡clemencia! Para mi hijo Roger ¡Que no muera, Señor! Señor altísimo...piedad...piedad (silencio, abre los brazos, cierra el puño con fuerza). Este soy. Haz conmigo lo que quieras (Vallejo, 1978, pág. 71)

En *El desguace* se unen elementos de las farsas medievales, de lo grotesco, del tenebrismo de Goya, de la danza de la muerte medieval, de los sueños de Quevedo, del surrealismo, del expresionismo, amén de elementos circenses y carnavalescos, etc. La presencia de las grietas en la pared por donde entran y salen los cojos y los enfermos, simbolizan el desmoronamiento de la sociedad. La casa se va hundiendo y desintegrando lentamente y Belorofonte trae a un Arquitecto para que logre apuntalarla, lo cual es imposible ya que los cimientos donde reposan las estructuras son de barro. La casa de Belorofonte, al igual que la mansión de *La caída de la casa Usher* de Edgar Allan Poe, acusa los mismos síntomas de desintegración que sufren los personajes. Éstos, denominados Enfermo 1, Enfermo 2, Cojo 1, y Cojo 2-, representan, más que personajes con entidad propia, tipos universales, arquetipos, portavoces de una denuncia. Ellos también, en tono apocalíptico, lo cual no deja de ser expresionista, anunciarán la destrucción y el caos.

En *El cero transparente* la farsa, la crueldad, el absurdo, lo grotesco y lo mítico se solapan para crear un microcosmo duro y áspero. Sobre esta idea José Paulino Ayuso acota:

Y por otro lado está el planteamiento alegórico- existencial de Alfonso Vallejo en *El Cero Transparente*, que proyecta una realidad cotidiana, como el viaje en tren, a imagen trascendente gracias al despojamiento

de signos escénicos y al carácter irracional de los personajes, en marcha hacia un destino desconocido e inexorable. De nuevo los límites entre realidad-concreción-materia, sueño y símbolo se desvanecen (Ayuso, 2000. pág. 234).

En *Monólogo para seis voces sin sonido* podemos observar la transposición de situaciones apocalípticas; la presencia de un personaje que encarna al Diablo; El tema de la venganza y de la autodestrucción del hombre, la maldad personificada en un Juez que ha enviado a morir a un inocente; La desintegración física de los personajes y su desesperación ante la muerte, sus desgarramientos y mutilaciones corporales, sus continuas hemorragias.

KARL.— Dios mío. (DIGBY le acaricia la cabeza, con evidente ternura, electrizado por el sufrimiento sin salida de KARL. A éste se la caen los brazos a lo largo del cuerpo (Vallejo, 1979, pág. 48).

Y más adelante observamos cómo los personajes recurren a procedimientos crueles en contra de ellos mismos, provocándose terribles heridas y profusos sangramientos.

KARL.— [...] Ante la fría mirada de VOGEL, KARL se tapa la cara con las manos, se va clavando las uñas, incluso por debajo del vendaje. Se va llenando el vendaje de sangre. Se clava las uñas con mayor fuerza, hiriéndose los ojos y mejillas, con un sordo gemido, entre dolor y satisfacción (Vallejo, 1979, pág.60).

Las continuas transformaciones físicas de los personajes, así como los cambios mentales que ellos sufren se compaginan con la plasticidad típica del expresionismo.

KARL.— Katy... Katy (Empieza a llorar con insondable tristeza, inmóvil... Solloza llamándola. Llanto infantil, patético, sin solución que se va transformando en una rígida expresión esquelética. Van cambiando las luces, centrándose sobre él, acorralándolo. Se tapa la cara. [...]) KARL abre los ojos, ya con evidentes signos de esquizofrenia.

CUNNINGHAM.— Buenos días, señor. Mi más sincero pésame por la muerte de su hija. Algo horrible. De verdad que lo siento. (Cara fija de

KARL, sin pestañear, con los ojos inyectados en sangre (Vallejo, 1979: 67).

Para conseguir los efectos deseados de dichas transformaciones faciales se necesitan técnicas de maquillaje expresionistas como las usadas en *Nosferatu el Vampiro* de donde Vallejo ha podido recoger algunas cualidades plásticas.

EL DR. VOGEL es un tipo alto, huesudo, de poderosos dientes y mirada penetrante, siniestra. Sus orejas son grandes, pegadas al cráneo, afiladas. Mímica expresiva, cáustica. Largas uñas afiladas (Vallejo, 1979. pág. 17-18).

A tumba abierta es una pieza antibelicista, lo cual ya es en sí un tópico propio del lenguaje expresionista.

LAZARO.— LAZARO se queda en silencio, pálido, traga saliva) Creo que quería escapar de allí (Pausa) Pero elegí un mal camino. No sé bien por qué subí. Hacía frío. Y según iba ascendiendo, se iba apoderando de mí un profundo malestar. Sentí ganas de vomitar, pero seguí subiendo. No recuerdo por qué. Me faltaba el aire. (Silencio. Cara inexpresiva de LAZARO. Destacan únicamente sus ojos, fijos en algún punto) Y entonces vi una escena asombrosa desde arriba, por encima de lo árboles: un soldado levantaba en alto al niño por la espalda, lo sacaba a la ventana... El niño, aterrorizado, intentaba volverse, agarrarse a las mangas del que lo tenía sujeto en el vacío. No podía ver su cara, pero su cuerpo se destacaba como un extraño insecto sobre el blanco de la fachada. Y de pronto..., de pronto le ví caer. Creí escuchar su grito..., vi como intentaba enderezarse en el aire..., vi como caía en el suelo..., creí ver que la cabeza se le desprendiera del tronco. Era como si por alguna extraña circunstancia, de pronto, por un microscopio, observara la escena clave de un proceso macabro. El cuerpo de aquel niño, de alguna forma, era el cuerpo de la humanidad, el nuestro, que alguien por razones incomprensibles, casi diabólicas, estuviese precipitando al vacío. (Pausa). Miré a mi alrededor. Cuerpos calcinados, miseria, espanto [...]. (Se seca el sudor. Su cara ha ido adquiriendo un tinte violáceo, su boca entreabierta refleja la angustia de su semblante, transfigurado). (Vallejo, 1979, pág. 151-152).

El tratamiento de las luces para crear las atmósferas deseadas de irrealidad y de pesadilla son conseguidas por medio del juego de contraste de claroscuros. Los personajes acusan también en esta obra desmembramientos corporales y se muestran transfigurados e iluminados, lo que supone un fuerte maquillaje expresionista. Cadáveres en estado de descomposición se agrupan en la sala de autopsias con sus vísceras descubiertas y sus cuerpos mutilados por causa de los combates bélicos.

DUFF.— Mire. (Destapa el cuerpo. Se ve a un soldado desnudo con el cuerpo cubierto de horribles manchas, mutilado, contraído sobre sí, con los ojos levantados al cielo, abiertos (Vallejo, 1979, pág. 131).

En *Latidos* encontramos nuevamente cómo la escenografía se convierte en un símbolo, una idea de los estados interiores de los personajes. La iluminación que privilegia los claroscuros y que ayuda a que el gesto del actor sea muy amplio. Todo esto para conseguir atmósferas irreales y para dejar que fluyan las imágenes más desgarradas de la realidad interna del alma. Al final de la escena observamos un recurso claramente expresionista cuando la cabeza sin tronco, aún viviente y con voz del personaje Ragnar, es implantado en el escenario:

Luz sobre la cabeza de RAGNAR, iluminado por la lámpara del TIPO, gritando, implantada sobre la escena vacía, sin tórax, sin miembros ni abdomen, pero viva, funcionando, agarrándose al aire con los dientes (Vallejo, 1979, pág. 145).

En *Cangrejos de pared* notamos, a través de los desgarros corporales que sufren los personajes y por los constantes ruidos que emanan de las cañerías de la casa, de las cuales brotan aguas negras y sanguinolentas bañando por entero a los personajes, la adscripción del autor a las técnicas expresionistas.

NORMA.— (*Pensativa*) El gallo..., el coño... Yo me estoy volviendo loca. ¡O será que tengo anemia! (*Se toca la cara*). O tendré un tumor cerebral... O...o es que me estoy volviendo simplemente tonta (Se acerca a BOBY). Bobby..., hijo... ¿me estará volviendo tonta? (*BOBY levanta los ojos, como transfigurado. Mira fijamente a su madre*).

BOBY.— (*Imitando la bocina de un coche viejo*). ¡Juuuum!

NORMA.— ¿Cómo dices? (*Dentro de la cañería se oye un ruido semejante al de BOBY. Respira de NORMA. Silencio. NORMA, extrañada, se acerca al caño. Cuando va a tocarlo, nuevo ladrido dentro que la hace recular. Es un sonido de cañería vibrando, casi viva, como un perro rabioso encerrado dentro. NORMA recula, pálida. De pronto con un extraño sonido, como un aullido espectral con sonido de metal y vidrio, chirriante sale un potente chorro del caño de los Koper, hacia NORMA, como de color rojizo. Grito de ésta, manchada como de sangre*) (Vallejo, 1979, pág. 33).

La obra *Eclipse* también usa el tipo de iluminación indirecta que crean haces de luces y permiten conseguir las sombras que se ciernen sobre los personajes producto del eclipse de sol. Observamos atmósferas de pesadillas, en donde se confunden la ficción y la realidad, y de cuya mezcla aparecen estados de dolor y de angustia. El personaje Nick, quien posee una enfermedad terminal, llega al consultorio del Dr. Moss con una bolsa que contiene el hombro de un hombre muerto. Dicho miembro se lo encontró en el camino y se lo ha llevado al médico como señal de que pronto a él le tocará la misma suerte.

NICK.— Esa noche no volví a casa. Tenía la impresión de que alguien me seguía. Sentía su respiración cerca de mí. Le sentía, eché a correr de nuevo, me encerré en un hotel. A la mañana siguiente de que en la misma cama donde yo había dormido, había muerto un hombre. Nadie sabía de qué. Di vueltas al colchón. Había manchas de sangre, vómitos biliosos, humores de todo tipo, pus, heces.

MOSS.— Vayamos por partes.

NICK.— Desde entonces tengo la impresión de estar enfermo. Ese hombre me ha contagiado de una extraña enfermedad. Me siento morir... La carne me repugna, el aire me quema los pulmones, tengo fiebre, siento que algo pesa sobre mí, rodeándome la cabeza, hundiéndome en la oscuridad. (*Moss se acerca le pone la mano en la frente*).

MOSS.— ¿Se quiere tumbar en la camilla?

NICK.— Ah, se me olvidaba: viniendo para hacia aquí he tropezado con esta bolsa (*Se la entrega*).

MOSS.— ¿Para qué me das esto? (*La abre, saca un brazo de un hombre, seccionado por el hombro. Lo dobla por la muñeca y codo*) (Vallejo, 1979, pág. 170).

4. CONCLUSIONES

En síntesis, el expresionismo dramático es la estrategia que predomina en la obra de Vallejo y se adscribe a ella para representar la eterna lucha del hombre con sus fantasmas, con sus miedos y con sus pesadillas más recónditas. Vallejo da cuenta de las agresiones que sus personajes (seres humanos) reciben de un entorno duro, áspero y enajenante y, por medio de la utilización de elementos simbólicos y alegóricos.

Optó por representar dicha realidad de manera transfigurada y distorsionada, aflorando así genuinamente los estados emocionales y psíquicos del individuo. Estas realidades internas del hombre son, entonces, expresadas por medio de imágenes radiográficas, con las cuales se quiere, en vez de representar, sanar la realidad. El amor, el misterio, el cosmos, el devenir, la muerte, la eternidad, las enfermedades, los enfermos mentales, las injusticias son todos estos temas y personajes, entre otros, que aparecen constantemente en la obra dramática expresionista de Vallejo.

El uso de grandes monólogos que permiten que el personaje pueda expresar toda su carga emotiva, es otro de sus recursos estratégicos. Los personajes se encuentran sometidos a fuertes agresiones de su entorno, luchan por escapar de los tentáculos de una sociedad que los convierte en seres automatizados. Ellos luchan a brazo partido para huir de esa realidad que los aplasta, que los robotiza, que les conculca sus derechos ciudadanos. Al calor de este enfrentamiento nacerá un «hombre nuevo» e independiente, tanto intelectual como políticamente. Vallejo es un autor de vanguardia, y como autor vanguardista, su lenguaje es de ruptura y de choque. Sus personajes transitan por estadios que van desde lo racional hasta lo irracional, desde la locura a la lucidez, hasta pasar por momentos líricos, de ensoñación y de esperanza.

Vallejo es un autor de vanguardia, y como autor vanguardista, su lenguaje es de ruptura y de choque. Vallejo mezcla en sus obras varios planos de la realidad que se confunden y generan una atmósfera caótica. Sus personajes transitan por estadios que van desde lo racional hasta lo irracional, desde la locura a la lucidez, hasta pasar por momentos líricos, de ensoñación y de esperanza.

Toda una gama de influencias y estilos se entremezclan en la obra de Vallejo, de allí su poliedrismo y su heterogeneidad. Los procedimientos técnicos de nuestro autor están emparentados con las técnicas de

algunos dramaturgos norteamericanos (Leonere J. Coffe, William Berney, Edward Albee, Philip Barry, Frank Gilroy, John Balderston, etc.) los cuales han sido ubicados por Juan Guerrero Zamora dentro de una corriente que él llama *Realidad Transfigurada*:

Los autores que voy a incluir bajo este epígrafe (Realismo Transfigurado) continúan ampliando la órbita de los transrealismos pero, por todas o algunas de sus características, imprimen a la realidad expresada una transfiguración, de la que resultan definidos por una estética que, por su acercamientos otros métodos expresivos, diverge, más o menos, de lo que comúnmente entendemos por realista (...) todos describen una variada galería que abarca desde el realismo selectivo o mágico o post-expresionista, al expresionismo, al ultrarealismo, a la significación mítica o a las varias formas, la más obvia en verso, de la transfiguración poética (Guerrero Zamora, 1967, pág. 447).

En las obras analizadas en este trabajo percibimos que Alfonso Vallejo combina sin límites todos estos variados procedimientos artísticos acotados por Guerrero Zamora. Además del expresionismo también debemos apuntar la presencia de lenguajes absurdos y surrealistas en sus obras. Esto nos habla de la simultaneidad en el uso de los lenguajes de vanguardia y en la mezcla de ellos por parte de Vallejo, lo cual es característico de aquellas corrientes experimentales teatrales en la cual hemos incardinado a nuestro autor. Toma cada una de las técnicas aludidas y la transforma a su conveniencia para conseguir expresar su *visión del mundo*.

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.

No pensamos que Vallejo sea un autor expresionista *stricto sensu*, sin embargo, sí existen evidencias de que sería este el lenguaje escénico predominante en sus obras analizadas de esta investigación. Hemos encontrado que sus estrategias dramáticas se compaginan con no pocas de las características que posee esta estructura paradigmática estética.⁷

En puridad, el expresionismo dramático es una estrategia eficaz usada por el dramaturgo para exponer la eterna lucha del hombre con sus fantasmas, miedos y pesadillas más recónditas. Vallejo da cuenta en su obra cuenta de las agresiones que el ser humano recibe de un

entorno duro, áspero y enajenante. Representa dicha realidad de manera transfigurada y distorsionada por medio de la utilización de elementos simbólicos y alegóricos. Estas realidades internas del hombre serían, entonces, expresadas por medio de imágenes radiográficas, con las cuales se quiere, en vez de representar, sanar la realidad.

El amor, el misterio, el cosmos, el devenir, la muerte, la eternidad, las enfermedades, los enfermos mentales, las injusticias son todos estos temas y personajes, entre otros, que aparecen constantemente en la obra dramática expresionista. El uso de grandes monólogos que permiten que el personaje pueda expresar toda su carga emotiva, es otro de los recursos estratégicos de Vallejo. Los personajes se encuentran sometidos a fuertes agresiones de su entorno, luchan por escapar de los tentáculos de una sociedad que los convierte en seres automatizados. Ellos luchan a brazo partido para huir de esa realidad que los aplasta, que los robotiza, que les conculca sus derechos ciudadanos. Al calor de este enfrentamiento nacerá un «hombre nuevo» e independiente, tanto intelectual como políticamente.

5. OBRAS CITADAS

- BERENGUER, ÁNGEL (1988). *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*. Madrid: Taurus.
- (2007). Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos. *Teatro. Revista de Estudios Escénicos* (21), 13-29.
- (1995). Teatro, producción Artística y Contemporaneidad. *Teatro. Revista de estudios escénicos* (6-7), 7-23.
- BERENGUER, ÁNGEL y PÉREZ, MANUEL (1998). *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1999). Apuntes para el estudio de la creación teatral española del siglo XX. *Las puertas del drama* (0), 18-19.
- GOLDBERG, ELKHONON (2004). *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*. Barcelona: Crítica.
- GOLDMANN, LUCIEN (1968a). *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Península.
- (1968b). *El teatro de Jean Genet*. Caracas: Monte Ávila.

- GUERRERO ZAMORA, JUAN (1955). *La imagen activa y el expresionismo dramático*. Madrid: Editora Nacional.
- (1961). *Historia del teatro contemporáneo*, 4 vol. Barcelona: Juan Flors Editor.
- OLIVA, CÉSAR (2004). *Teatro Español desde 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra.
- PAVIS. PATRICE (1997). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Edit. Paidós.
- KUHN, THOMAS (2001) [1962]. *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- VALLEJO, ALFONSO (1978). *El cero transparente, Ácido sulfúrico, El desguace*, Madrid: Espiral/Fundamentos.
- (1986). *Fly-by. Sol ulcerado*, Madrid: La Avispa.
- (1979). *Monólogo para seis voces sin sonido, Infratonos, A tumba abierta*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

6. NOTAS

- ¹ «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, pág. 19).
- ² «Es constituido por el conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al YO un marco definido de actuación» (Berenguer, 2007, pág. 19).
- ³ Cf. Berenguer., Ángel (2007). Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes contemporáneos. Teatro. Revista de Estudios Escénicos (21), 13-29.
- ⁴ «Respuesta formal en el plano imaginario que concreta el conjunto de motivos, base de la conciencia Transindividual del autor» (Berenguer, 2007, pág. 22).
- ⁵ «Formalización estética del sujeto individual del autor en el marco de un lenguaje imaginario» (Berenguer, 200, pág. 22).
- ⁶ «Una mediación es un conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano» (Berenguer, 1995, pág. 8).

- ⁷ «Es grotesco todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño [...] Lo grotesco visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma. Lo grotesco está estrechamente asociado a lo tragicómico, fenómeno que aparece históricamente con el *Sturm und Drang*, el drama y el melodrama, el teatro romántico y expresionista [...] Géneros mixtos, lo grotesco y lo tragicómico están en un equilibrio inestable entre lo risible y lo trágico, dado que cada género presupone su contrario para no quedar petrificado en una actitud definitiva. En el mundo de hoy caracterizado por su deformidad, es decir, su ausencia de identidad y de armonía, lo grotesco renuncia a suministrar una imagen armoniosa de la sociedad: sólo reproduce «miméticamente» su caos, aunque sea a través de una imagen reelaborada». (Pavis, 1997: 227-228).
- ⁸ «Se emplea el concepto de Estructura paradigmática estética, en la perspectiva de Thomas Kuhn (2013: 13): realización artística, universalmente reconocida que durante algún tiempo funciona como un sistema estable (lenguaje artístico) que adopta o rechaza las propuestas de las estrategias, proporcionando modelos de problemas y soluciones en el plano de la realidad imaginaria». (Berenguer, 2007, pág.14).