

KATACUMBIA DE ALFONSO VALLEJO COMO EJEMPLO DE LA METATEATRALIDAD AUTORREFERENCIAL

Natalia Szejko

Universidad de Varsovia
Polonia
natalia.szejko@gmail.com

Resumen. Las obras teatrales del dramaturgo, neurólogo, poeta y pintor español Alfonso Vallejo constituyen un ejemplo de intertextualidad e interdisciplinariedad que concierne sobre todo las referencias al campo teatral, literario, filosófico y psiquiátrico. Entre los dramas de Vallejo ocupa un lugar especial el tema de la locura y de la enfermedad, presentadas desde diferentes perspectivas dentro del marco palimpséstico mencionado. La obra *Katacumbia* se centra en la historia de la enfermedad que facilita a los protagonistas el entendimiento de su propio ser y el destino de su existencia. Es una obra que constituye una combinación de los motivos adaptados por Vallejo de sus otras obras anteriores. En la comunicación nos referimos a la metateatralidad autorreferencial que usa el autor para construir un juego temático y estético para trazar una línea de comunicación intertextual y semántica. Se trata entonces de las referencias a las obras anteriores de Vallejo, pero también de un contexto mucho más amplio = como lo es el teatro español y europeo.

Palabras clave. Alfonso Vallejo. *Katacumbia*. Metateatro. Intertextualidad. Autorreferencia. Palimpsesto.

Abstract. *Katacumbia* by Alfonso Vallejo as an Example of Self-Referential Metatheatre. The theatre work of the Spanish playwright, neurologist, poet and painter Alfonso Vallejo is an example of intertextuality and the combination of different disciplines such as theatre, literature, philosophy and medicine, particularly psychiatry. Madness and sickness presented from different points of view according to the interdisciplinary strategy amended by Vallejo are very frequent motives in his

works. The play *Katacumbia* presents the history of illness that helps to accept personal problems of main protagonists and overcome their tragic fate. In this play, Vallejo combines motives adapted from his previous dramatic works. In our paper, we refer to self-referential metatheatre that is used by the author to conduct a thematic and aesthetic play. This implies not only references to his previous works, but also a much broader aspect – Spanish and European theatre.

Keywords. Alfonso Vallejo. *Katacumbia*. Metatheatre. Intertextuality. Self-reference. Palimpsest.

Alfonso Vallejo es dramaturgo, poeta, pintor y neurólogo español cuya contribución a la materia del arte español y europeo es indiscutible y original. En todas sus obras dramáticas aparecen motivos comunes, sobre todo la locura y la enfermedad, que, sin duda alguna, son repercusiones de su trabajo como médico. Vallejo constantemente hace referencias en su teatro a varias obras de otros autores, pero también a su propia creación artística. Un drama de especial importancia en este marco lo constituye *Katacumbia* (2004) que, en sí misma, es la combinación de diferentes obras de este autor. Es, a nuestro modo de ver, el ejemplo de la metateatralidad autorreferencial, en que el autor mismo emprende un juego basándose sobre todo en su propio legado artístico, pero también en las relaciones intertextuales con las épocas anteriores.

En primer lugar, hay que plantear, entonces, el tema de la metaficción. Este término se emplea sobre todo para describir la narrativa y se refiere al discurso, que se convierte en referente de sí mismo. Para describirlo se emplean los términos de la autoreflexión, autoreferencia y autoconsciencia, recursos universales pero elaborados con profundidad en la Postmodernidad. La materia de la metaficción condujo a la aparición de nuevos y múltiples géneros literarios tales como la novela autoconsciente, la novela autoreferencial, la novela narcisista, la superficción, la *surfiction*, la fabulación o la antinovela. Entre las posibles fuentes de inspiración de este movimiento estético-formal se puede identificar: la relativización de la realidad, el escepticismo ante el lenguaje, la crisis del sujeto entendido como totalidad completa y definitiva y, finalmente, la pérdida de la delimitación del continuo espacio-temporal. La popularidad de la metaficción se relaciona con la aparición de la matriz lógico-matemática y los escritos de Ludwig Wittgenstein según subraya Bertrand Russel en su prólogo a la obra:

Estas dificultades me sugieren la siguiente posibilidad: que todo lenguaje tiene, como Wittgenstein dice, una estructura de la cual nada puede decirse *en el lenguaje*, pero que puede haber otro lenguaje que trate de la estructura del primer lenguaje y que tenga una nueva estructura y que esta jerarquía de lenguaje no tenga límites. (Wittgenstein, 2016: 10).

Entre varias ideas que aparecen en la obra más famosa del filósofo alemán, *Tractatus logico-philosophicus* (Wittgenstein, 1918), la central se formula alrededor del lenguaje y sus limitaciones a la hora de describir la realidad, ya que esta realidad se formula de los objetos determinados, pero que permanecen en situaciones cambiantes:

2.0271. El objeto es lo fijo, lo existente; la configuración es lo cambiante, lo variable.

- 2.0272 La configuración de los objetos
forma el hecho atómico.
2.03 En el hecho atómico los objetos
depende unos de otros como los eslabones
de una cadena (Wittgenstein, 2016: 17).

De la dicha atomización del mundo se crea entonces una red de conexiones y relaciones de intercambio que es el inicio de la metaficción del modo filosófico. Wittgenstein demuestra que cada objeto constituye una parte de otros elementos de la realidad y que estos, a su vez, forman otro vínculo de relaciones (Imagen 1.)

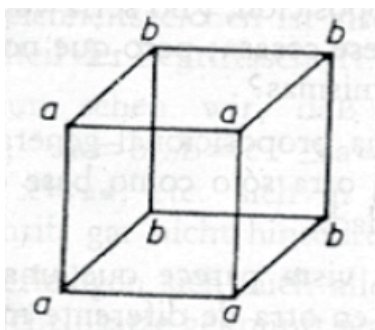


Imagen 1. La ilusión óptica de dos cubos que demuestra la relatividad de relaciones entre los hechos y objetos en el mundo (Wittgenstein, 2016: 78).

Sin duda alguna, la importancia del lenguaje en la creación de los sistemas “meta” la subraya también el teórico ruso, Roman Jakobson. Se trata, obviamente, de su famosa teoría de la información (1958) y la determinación de las funciones del lenguaje: la expresiva, la apelativa, la representativa, la fática, la poética y, finalmente, la función meta, la metalingüística. Aunque Jakobson se interesó mucho también por los estudios literarios, los fundamentos de la teoría de la metaficción en literatura fueron formulados por Roland Barthes. Barthes, como uno de los discípulos de los estructuralistas, basó sus consideraciones en las obras de lingüistas tales como el mismo Jakobson o Ferdinand de Saussure. Aparte del enfoque semiótico, Barthes hace también referencia al concepto del hipertexto desarrollado con profundidad por los teóricos posteriores. No obstante, en materia de teatro, los escritos más importantes en torno a la metateatralidad fueron formulados por Lionel Abel en su libro del año 1963 *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Abel subraya que la noción del metateatro tiene sus fuentes ideológicas en la interpretación del mundo como un escenario y la vida como un mero sueño con obvias referencias a las obras

de William Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca. Otro de los ejemplos paradigmáticos del metateatro lo constituye la pieza de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de un autor*:

[...] En resumen, aquellos seis personajes que suben al escenario al principio de la comedia. O bien uno u otro, pero con frecuencia uno desautorizando al otro, empezaban a contarme sus tristes asuntos, cada uno gritando sus razones, aventándose en la cara sus descontroladas pasiones, casi del mismo modo como ahora lo hacen en la comedia con el desdichado Director. ¿Qué autor podrá contar alguna vez cómo y por qué un personaje nació en su fantasía? El misterio de la creación artística es el mismo misterio del nacimiento (Pirandello, 1999: 5).

El mismo Abel define el teatro que pertenece a esta corriente del modo siguiente:

[...] piezas sobre la vida como ya teatralizada [...]. Los personajes no están en escena sólo porque el dramaturgo los capturó en posturas dramáticas (como se hace con una cámara), sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos mucho antes de que el dramaturgo les prestara atención. ¿Qué los dramatizó? El mito, la leyenda, la literatura del pasado, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaginación dramática (Abel, 1963: 15).

Mientras tanto, Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* (2002) denomina metateatro como “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se autorrepresenta” (Pavis 2002: 288). Pavis distingue, al mismo tiempo, entre los términos de *metateatro* y *teatro en el teatro*, subrayando que la segunda categoría implica la muestra de una obra dentro de la obra principal. Este teórico del teatro se concentra también en la necesidad de desarrollar la metáfora de la vida como teatro y también enumera como ejemplo el teatro de Calderón, Shakespeare, Pirandello, Beckett y Genet. Llega, incluso, a definir el metateatro como antiteatro que borra la frontera entre la vida real y la vida presentada en la obra teatral.

La metateatralidad autoreferencial constituye también el punto del interés de Pavis, que ve en este tipo de metateatro la tendencia natural de cada dramaturgo a jugar con sus escritos anteriores:

De modo general, cualquier obra puede ser analizada según la actitud de su autor respecto al lenguaje y respecto a su propia producción: esta actitud es siempre detectable en la obra y, a veces, el autor es tan consciente de ello que tematiza hasta el punto de convertirlo en uno de los principales motores de su escritura (Pavis, 2002: 289).

Al mismo tiempo, pone de manifiesto que cualquier tipo de obra teatral tiene en sus bases el lenguaje *meta*, de allí, el uso de la metaficción es una parte natural de cualquier creación dramática. Finalmente, es de mayor importancia enumerar las diferencias entre

otros términos próximos al metateatro. En primer lugar se trata, entonces, de *mise en abyme*, que se refiere no solamente a las obras teatrales, pero también a la novela (André Gide, Boccaccio, Cervantes) o cine (*Ciudadano Kane*, *Nueva York en escena*, *Origen*) y obras pictóricas (Van Eyck, Magritte, Velázquez). Se trata de introducir una obra dentro de otra como si se tratara de las cajas chinas. En el teatro tiene que existir una relación estrecha entre la obra madre y las obras incluidas en esta. Una de las variedades de *myse en abyme* es el teatro en el teatro. En este momento cabe lugar también mencionar la autorrepresentación o autorreferencialidad, una de las variedades de *mise en abyme*, donde en el texto aparecen referencias al texto mismo. Mientras tanto, nosotros en nuestro análisis nos referimos a la metateatralidad autorreferencial, en la que el autor emprende relaciones con sus propios textos previos.

La *Katacumbia* (2004) de Alfonso Vallejo es un drama que tiene lugar en la Unidad de Dolor de una Unidad de Cuidados Intensivos. Sin embargo, no sabemos nada más sobre los determinantes espacio-temporales de los hechos presentados. El protagonista principal fue víctima de un accidente grave durante la representación de una obra de teatro. Debido a este accidente su estado de salud está perjudicado seriamente. Como en otras obras de Vallejo, se nos demuestra la construcción de la mente del protagonista principal, sus pensamientos y desórdenes mentales que padece debido a la enfermedad principal:

Presenta un trastorno oscilante del nivel de conciencia, con episodios de letargia, agitación psicomotriz, alucinaciones visuales, auditivas, olfatorias y somatosensoriales, estados crepusculares y confuso-oníricos, distorsiones visuales, alteraciones en la profundidad del campo visual y una percepción de sí mismo, de la realidad y del pasado, distorsionada, sumamente subjetiva y particular (Vallejo, 2004: 2).

Vallejo crea un proceso de interrogatorio interior del protagonista, Rex Leone "Pototi". Rex Leone "Pototi" participa en un viaje interior, a través de las obras de Vallejo que constituye, al mismo tiempo, el viaje-despedida de su vida:

Mediante la reconstrucción de algunos episodios, escenas de teatro extraídas de la dramaturgia general de Alfonso Vallejo, a pesar de su trastorno de conciencia y su deficitario procesamiento de recuerdos, en este viaje alucinado por los últimos minutos de su existencia, el ACTOR-PACIENTE consigue [...] reafirmar su esencia de ser vivo (Vallejo, 2004: 2).

El título de la obra alude a la palabra "catacumbas" que significa un sistema de las galerías subterráneas utilizadas como el lugar de enterramiento. El término original latino *catacumba* se traduce de diferentes maneras y se interpreta como: "hacia abajo", "túmulo", "depresión", "hondonada", "yacer" o "estar acostado". En caso de Vallejo *Katacumbia* se refiere a la necesidad de explorar el pasado ya olvidado, mirar con detenimiento en los meandros de memoria, pero también del subconsciente situado debajo del superficie.

El autor describe al personaje principal como un actor-paciente, una aglomeración de estos dos términos que también es una manifestación del carácter metateatral. Los otros

protagonistas del drama también tienen características del desdoblamiento, adaptan los rasgos típicos de otras obras de Vallejo:

- Nina Maureen Mukaki = : musa, amante, asesina de Rex
- Luria Mari Maru, Silvia = : la mujer de Rex
- Doctor Kinski Kline Flash = : médico personal y mejor amigo de Rex
- Mala sombra o Micky o Tony Dillon = : el peor enemigo, ángel de la muerte y suplantador de Rex
- Una marioneta = : paciente en la Unidad de Dolor de Katakumbia
- Un altavoz = : oficial, requisitorial

En los capítulos que prosiguen el dramaturgo añade en las acotaciones la mención exacta de la obra cuyos fragmentos se pueden identificar, pero también que temáticamente aluden a una obra exacta:

Cuadro I – *El cero transparente, Espacio interior*. Requisitor.

Cuadro II – *Panic*. Requisitor.

Cuadro III – *A Tumba Abierta*

Cuadro IV – *Ácido sulfúrico*. Requisitor. *Panic*

Cuadro V – *Orquídeas y panteras*

Cuadro VI – *Panic*

Cuadro VII – *Eclipse*

Cuadro VIII – *Panic. Monólogo... Infratonos*

Epílogo: *Espacio interior*. Requisitor.

Entre los motivos adaptados de otras obras, el más recurrente es el motivo del viaje interior que se ejemplifica en palabras de *El cero transparente*:

Señores pasajeros..., el tren de Kiu está próximo a salir. La Dirección de este Ferrocarril les quiere desear suerte. No queremos engañarles. Más que un viaje van ustedes a emprender una aventura. Al mismo tiempo queremos salir al paso de ciertos comentarios absurdos que se han venido propagando últimamente. El tren de Kiu no es un tren hacia la muerte [...] (Vallejo, 2004: 8).

Otro de los motivos autoreferenciales constituye la pérdida de la identidad fija. Pototi, Rex Leone emprende un viaje interior que tiene lugar porque él está en el estado de coma, por falta de los impulsos del mundo exterior, Pototi se concentra en el mundo de su propia mente. Se puede interpretar a Pototi como un alter-ego del autor mismo, Vallejo, que decide hacer un viaje a través de la totalidad de su obra. Este viaje significa, sin embargo, constante cambio de la personalidad (Rex Leone se convierte en Pototi, Nina Maureen Mukaki es al mismo tiempo su amante y su asesina, Luria Mari Maru adapta también otra identidad, de Silvia, Dr Kinski Kline Flash es el médico y mejor amigo de Pototi, el misterioso personaje de Mala Sombra es también Micky y Tony Dillon), del tiempo y espacio

teatral que es una constante en gran mayoría de las obras de Vallejo. Cabe destacar, además, que como en otras de sus obras, tales como *Espacio interior*, *Monólogo para seis voces sin sonido* o *Cangrejos de pared*, aparece también en esta obra el motivo del alter-ego, enemigo que resulta, al final, una versión alternativa de la personalidad, una faceta más de la identidad de un personaje. En este caso se trata de la relación entre Rex Leone, Pototi y su enemigo, alter-ego Mala Sombra-Micky-Tony Dillon. Quizá el motivo más semejante aparece en el drama *Espacio interior* donde una relación de este tipo se establece entre el protagonista principal, Pal y su alter-ego, Enmascarado. Tanto Mala Sombra, como Enmascarado esconden su verdadera identidad ante los ojos de espectadores, uno detrás de la máscara y otro en la sombra. Significativa es también la introducción de las alusiones metateatrales. Rex Leone Pototi es un actor, se puede suponer que todo el argumento presentado es solo un espectáculo. Esta técnica se puede identificar también en muchas otras obras de Vallejo, por ejemplo en *Kora*, *El escuchador de hielo*, *Ebola Nerón* o *Jindama*.

Finalmente, en cada una de las partes los protagonistas se transforman en personajes-marionetas que tienen que participar en un juego entre realidad y ficción e identificar la esencia de su propio ser:

POTOTI empieza a saltar automáticamente sobre la escena, como una marioneta enloquecida, riendo y llorando, fuera de sí, sin poderse contener (Vallejo, 2004: 6).

De allí, la obra de Vallejo juega constantemente entre el sueño y la vigilia: debido a su estado de salud Pototi está en coma, al mismo tiempo, sueña entre diferentes obras de Vallejo buscando su propia identidad.

Cabe preguntarse cuál es el objetivo de las búsquedas de Vallejo. Por un lado, el autor mismo subraya varias veces en las entrevistas que lo que más le interesa es el ser humano. Quizá, entonces, el empleo del metateatro es una mera herramienta para mostrar la complejidad de la mente:

Porque he perdido la secuencia de los acontecimientos... Desconozco lo que viene antes o después... y yo mismo no comprendo bien el significado de mis palabras. Ahora... estoy intentando reconstruir mi vida desde el recuerdo..., saber lo que pasó..., quizá comprenderlo [...] (Vallejo, 2004: 13).

A nuestro modo de ver, Vallejo emplea la metateatralidad como un juego intelectual que emprende consigo mismo y con los posibles espectadores o lectores de la obra. Se puede encerrar dentro del marco teórico de *conceptual blending* (Libura, 2007: 12) en que el espacio genérico de una obra de Vallejo se amalgama por el camino con varias otras obras de este para formular finalmente un nuevo espacio mental, un *blended space* que es cada vez único y particular, ya que se canaliza en la mente del individuo que lee/ve la obra. Del modo filosófico este espacio concuerda con la atomización del mundo que constituye el inicio del lenguaje meta descrito por Wittgenstein. El filósofo austriaco de cuyo *Tractatus* ya hemos hablado fue descrito por muchos como uno de los miembros del Círculo de Viena, aunque el filósofo mismo rechazaba esa clasificación. En *Tractatus*, la única obra

publicada durante la vida del autor, Wittgenstein alude sobre todo a la lógica, para describir el lenguaje y el mundo mismo cuyo herramienta descriptiva de la mayor importancia constituye el lenguaje. Adaptando algunos conceptos de la teoría de Wittgenstein, se pueden identificar en la obra de Vallejo los elementos estructuralistas de la reformulación de la existencia que son posibles a través del modelo metateatral. La base de *Katakumbia* constituyen las relaciones entre las situaciones y posiciones existenciales presentadas en distintas obras de Vallejo. Esta visión concuerda con la propuesta ontológica de Wittgenstein en que la base de la realidad son las interrelaciones entre los hechos y objetos. Una situación o posición no tiene el resultado hasta no desenredarse en la cadena de acontecimientos y relaciones, tal como es en *Katacumbia*. El lenguaje que es el elemento principal constructivo de la realidad puede ser también el lenguaje imaginario construido por una serie de imágenes. En *Tractatus* se subraya, además, que la construcción del lenguaje equivale a la construcción del pensamiento, las representaciones mentales son las que formulan el mundo en nuestro alrededor: «La figura lógica de los hechos es el pensamiento» (*Tractatus*: § 3) (Wittgenstein 2016: 20).

No se trata tanto, a nuestro modo de ver, del intento de reproducir las técnicas metateatrales de las épocas anteriores o de la posmodernidad. Vallejo, como en otras de sus obras, emprende un diálogo interior que reproduce la construcción de la mente y la complejidad de los procesos cognitivos. Es la dinámica entre la concentración en lo propio y lo ajeno que facilita el entendimiento de la hostil realidad que nos rodea.

Résumé. *Katacumbia* Alfonsa Valleja jako příklad autoreferenčního metadivadla. Divadelní hry španělského neurologa Alfonsa Valleja jsou příkladem intertextuality a interdisciplinárnosti oblastí, jako jsou divadlo, literatura, filozofie a psychiatrie. Ve Vallejových dramatech zaujímají zvláštní místo témata šílenství a nemoci, která jsou prezentována z různých úhlů pohledu. Drama *Katacumbia* se zaměřuje na rozvoj nemoci, která protagonistům umožňuje pochopení vlastního osudu a bytí. V dramatu se prolétají motivy, které Vallejo již použil ve svých předchozích hrách. Autorka si ve svém článku všimá, jak Vallejo těží z autoreferenčního divadla, aby vybudoval novou tematickou hru. Jedná se hlavně o odkazy na jeho dřívější hry, ale také o daleko širší kontext španělského a evropského divadla.

Bibliografía

- ABEL, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- BARTHES, Roland (1975). *The Pleasure of the Text*. Berkeley: University of California Press.
- JAKOBSON, Roman (1960). *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Pomorska, Krystyna (trad.). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- LARSON, Catherine (1989). “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación” [online]. In: *AIH. Actas X (1989)* [cit. 01.11.2016]. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_012.pdf
- LIBURA, Agnieszka (2007). *Amalgamaty poznawcze w sztuce*. Kraków: Universitas.

- LOZANO, Aníbal (2004). “*Katacumbia* de Alfonso Vallejo. Reseña” [online]. In: *Primavera 2005* [cit. 01.11.2016]. Disponible en: <http://www.alfonsovallejo.com/espanol/libros/katacumbiaalfonsovallejo.pdf>
- PAVIS, Patrice (2002). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PIRANDELLO, Luigi (1999). *Seis personajes en busca de un autor*. Madrid. Unidad Editorial.
- VALLEJO, Alfonso (2004). *Katacumbia* [online]. [cit. 01.11.2016]. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141371.pdf>
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2016). *Tractatus logico-philosophicus* [online]. Russel, Bertrand (pról.). [cit. 01.11.2016]. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/>

Natalia Szejko
Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich
Warszawski Uniwersytet
Oboźna 8
00-927 WARSZAWA
Polonia