

EL TEATRO COMO ARTE FENOMENOLÓGICO
Y EXPERIENCIA INTELECTUAL:
EL ESCUCHADOR DE HIELO, DE ALFONSO VALLEJO

John P. Gabriele
The College of Wooster

El teatro de Alfonso Vallejo (Santander, 1943) se centra en lo incierto, lo fugaz y lo efímero de la vida, en esas situaciones transitorias que muy a menudo se pasan por alto o se rechazan categóricamente por su aparente insignificancia trascendental. Vallejo no es partidario de la representación mimética directa, clara y concisa. Repudia especificar el tiempo y el espacio, construir mundos estables, crear personajes fijos y optar por conflictos bien trazados. Sus textos evolucionan fragmentariamente, las tramas son fracturadas y la narración es imprevisible. La acción da la impresión de ser improvisada e inconsciente. Sus obras enganchan emocional, intelectual y estéticamente. Decidido a superar lo real y celebrar el teatro como espectáculo público participativo, Vallejo se propone a encandilar a sus espectadores con escenas que mueven el ánimo, crean afectos emocionales y psicológicos e invitan a la participación en un ejercicio cerebral.

Vallejo percibe el escenario teatral como espacio virgen, como foro desnudo y despojado, carente de argumento *a priori* que contar y desprovisto de un conocimiento codificado de lo que es el acto teatral. Su misión como dramaturgo, como él mismo sugiere, es confeccionar un fenómeno provocador y estimulante:

Para mí la realidad es esencialmente aventura. Lo probable y lo virtual inciden en mi percepción. Lo que interesa es la acción. Lo que ocurre verdaderamente en escena. Y también lo que no ocurre. Lo que está por suceder y nunca llega. El misterio. Eso es lo que engancha, lo que te agarra, lo que te pone el pelo de punta y te hace contener la respiración. Eso es el teatro. Actores que te atrapan y seducen. Actores que te hipnotizan

y enamoran. Algo intrigante que se escapa y vuela. Un enigma sin respuesta. Claro que no persigo ningún objetivo específico porque el teatro no responde a fórmulas ni recetas, ni a corrientes ni a maneras. (Gabriele, “Alfonso Vallejo: Reflexiones de un dramaturgo solitario” 40).

Vallejo se esfuerza por crear en sus obras una conexión operativa entre los tres elementos más esenciales del espectáculo dramático: texto, actuación e imagen. Para que funcione dicha unión, el dramaturgo entiende que es imprescindible que la obra, los actores y el público aporten algo. Pero el autor importa menos, como ha dicho el propio Vallejo en más de una ocasión: “Yo estoy en manos de los actores y de un buen director”, reclama nuestro dramaturgo. “Dependo absolutamente del talento específico de la escena para que mi mensaje se pueda escuchar” (Gabriele, “Alfonso Vallejo: Reflexiones...” 41). Para Vallejo, el arte teatral es una empresa colectiva.

Vallejo escribe un teatro que se contempla a sí mismo. No hay más allá del escenario. Sus obras exploran la relación entre lo que se presenta en el escenario, el ámbito en que se presenta y por y para qué se presenta. Lo que se presencia en el escenario no precede el montaje ni proviene de un diseño predeterminado; el acto teatral es la fuente y el medio y el principio y el fin de la representación. De allí, el acto teatral como un acto de creación artística lanzado a la conciencia desde la nada; es decir, como arte fenomenológico. Consecuentemente, los espectadores que se enfrentan con un mundo que es producto de una potencia intuitiva e involuntaria, acaban atraídos y absorbidos. De allí, el acto teatral como enigma a descifrar, es decir, como experiencia intelectual.

La contextura fenomenológica e intelectual de la dramaturgia vallejana no ha pasado inadvertida. Enrique Llovet, por ejemplo, en su prólogo a *Cangrejos de pared, Latidos y Eclipse* escribe que el objetivo del dramaturgo es “encerrar dentro del perímetro de la representación una superficie de vida superior a la que cabría percibir, en el mismo lapso de tiempo, fuera del teatro” (15) y que “la escritura de Vallejo articula un todo muy preciso que sólo existe plenamente cuando se cumple la posibilidad de la actualización a cargo de unos actores vivos y oídos por un público”. Pero “aun así”, advierte Llovet, resulta “difícil para nuestro público descifrar su [de la obra] sistema comunicativo” (16). Para Francisco Gutiérrez Carbajo, el teatro de Vallejo es “instintivo”, “auténtico” y “no manipulado” (44), es un teatro que propone una “investigación sobre [...] niveles de conciencia” (58). Urszula Aszk, por su parte, afirma que “cuando por fin cae el telón” al final de un drama de Alfonso Vallejo, “el espectador se enfrenta con una tarea nada fácil: tiene que concluir la obra, cerrar el drama a su manera, ser inteligentemente activo” (3). María Francisca Vilches de Frutos nota que las obras de nuestro dramaturgo revelan “la coherencia de que únicamente el teatro permite al ser humano bucear en una

realidad tan compleja que su comprensión sólo es factible a partir de la trasgresión de sus límites” (7). En un estudio sobre *Jindama* (1998), he escrito que “la forma y el contenido del drama desafían a los lectores/espectadores”. Vallejo, insistía, “nos obliga a interaccionar con su texto y a ejercer nuestras habilidades detectivescas para conectar productivamente los diversos elementos de su obra” (“Realidades imbricadas y seres desdoblados” 640).

El presente trabajo tiene como objeto mostrar cómo Alfonso Vallejo se sirve de tres recursos, concretamente el metateatro, la metalepsis y la intertextualidad, en *El escuchador de hielo* (2007) para asentar su teoría particular de la experiencia teatral. Mi intención es mostrar cómo la creación de un mundo más bien sentido e intuido en *El escuchador de hielo* refleja la orientación fenomenológica e intelectual de la dramaturgia de Vallejo y cómo esto le permite al autor plantear dos cuestiones de importancia global: ¿por qué y para qué es el arte? y ¿por qué y para qué es la vida?

El crítico Johannes Birringer asevera que el teatro posmoderno de nuestros días es motivado esencialmente por una lucha de demarcaciones referentes a una variedad de conceptos y contextos opositores como el presente y el pasado, el actor y el personaje, el yo y la otredad, la vida y el arte, el mito y la realidad y el centro y la periferia. Se trata de una pugna, según Birringer, que refleja una determinación por parte de los autores contemporáneos de deshacer o sobrepasar fronteras y difuminar confines y, de ese modo, extender y desafiar social y estéticamente los límites de la representación teatral (1-51). Veronica Hollinger se hace eco de la teoría de Birringer cuando reclama que el teatro posmoderno se caracteriza más que nada por un fuerte impulso anti-convencional. “Postmodern theater”, escribe Hollinger, “is first and foremost a rejection of all theatrical conventions associated with realist theater” (183). Entre el arsenal de recursos artísticos utilizados por los autores posmodernos a finales del siglo XX y principios del XXI, figuran prominentemente el metateatro, la metalepsis y la intertextualidad, recursos fundamentalmente desconstruccionistas.

Cuando un dramaturgo utiliza el metateatro manifiesta su interés por la contemplación y la justificación de determinados planteamientos formales y de contenido no convencionales de la representación teatral. El metateatro, apunta N.M. Rao, es un recurso literario de confrontación que dramatiza la lucha entre lo ficticio y lo real “by presenting it [la lucha] both as a technical and a metaphysical problem” (216). El propósito del metateatro es invitar al espectador a ponderar la creación y el desmantelamiento de la ilusión simultáneamente. Igual que la técnica metateatral, el objetivo de la metalepsis es también desconstruccionista ya que sirve para transgredir niveles narrativos, problematizar la representación e incitar la reflexión sobre el proceso artístico. Según Debra Malina, la metalepsis es un recurso narrativo rebelde, una fuerza dinámica que “disrupts narrative structure”,

deshace, “at least temporarily, stable levels and definite boundaries” y deja perplejo al espectador (132).

Siendo un modo desconcertante de narrar cuyo fin último es poner en tela de juicio el concepto homogéneo de la literatura, la intertextualidad también representa un desvío de la concepción tradicional de la expresión literaria. La intertextualidad, como explica Vincent Leitch, “posits both an uncentered historical enclosure and an abysmal decentered foundation for language and textuality” y, por lo tanto, “it exposes all contextualization as limited and limiting, arbitrary and confining” (162). Enfrentarse con un drama intertextualmente construido es enfrentarse con un enigma a descifrar. La intertextualidad es, en palabras de Julia Kristeva, una “permutation de textes” (113) que celebra, como nota Fernando de Toro, la “pluralidad de discursos” (25). De nuevo, el objetivo es alejar al espectador de un montaje monolítico y unidimensional. En ninguna obra del repertorio teatral de Alfonso Vallejo es más evidente el uso del metateatro, la metalepsis y la intertextualidad como medios de rechazar la mimesis tradicional y narrativa convencional, engendrar la interacción textual y contextual y crear un sistema semiótico jugueteón que en *El escuchador de hielo*.

El reparto de personajes de *El escuchador de hielo* es la primera indicación de su construcción metateatral. María e Isabel son actrices. Dudley, el esposo de María, y Mortimer son actores. Dudley es también director. Jack, el cual nunca aparece en escena pero cuya voz escuchamos *en off*, es el esposo de Isabel y productor de la obra, la *María Estuardo* de Friedrich Schiller, que están ensayando cuando comienza la acción. María interpreta a María Estuardo, la reina decapitada por su hermana Isabel Tudor e Isabel interpreta a Isabel Tudor. Dudley es el “director de la obra y al mismo tiempo actor que va a representar a Roberto Dudley, conde de Leicester” (25). Mortimer, quien es un personaje inventado por Schiller que lleva adelante una conspiración para liberar a María, no figura directamente en la representación que se monta en el drama de Vallejo. “Casi no está en escena de verdad”, escribe Vallejo. Pero sí posee cierta proeza directoral: “Parece que se encuentra fuera, distanciado, extrañado, controlando el curso de los acontecimientos, como si lo conociera de antemano” (24).

Los personajes de *El escuchador de hielo* existen en un entrecruce de varios planos de la realidad y de la ilusión. Encarnan varios seres simultáneamente. Son actores en sus vidas privadas, hacen los papeles de María Estuardo, Isabel Tudor, el Conde de Leicester y Mortimer de la obra de Schiller y todos, menos Mortimer, encarnan figuras históricas. Sucintamente dicho, viven en un continuo existencial en que el arte, la realidad y la historia no son perceptiblemente diferentes. El expediente eficaz del teatro dentro del teatro y la existencia multi-nivelada de los personajes imbuyen *El escuchador de hielo* de un aura teatral donde la armonía entre la improvisación y la conciencia de ser motivan la acción.

La relación entre la realidad, el arte teatral y la historia son simultáneamente el proceso y el objeto de la representación en el drama vallejjiano. El ensayo de la obra de Schiller en el Cuadro I y la representación de la misma en el Cuadro II es sublimación del teatro, teatralización de la vida y recreación de la historia al mismo tiempo. La intención de Vallejo de utilizar “the stage”, como diría Marie Lovrod, “to explore theatricality” y su “relation to life” (497) mediante una confluencia operativa de múltiples perspectivas es desafiar “the authoritative perspective on reality” (502). Mediante el metateatro, Vallejo invita a sus espectadores a contemplar la contigüidad de los distintos planos presentados en su drama para preguntar dónde reside la autoridad absoluta.

Lo que transcurre en los dos primeros cuadros subraya de manera tajante la inherente construcción metaléptica e intertextual del drama. La metalepsis, según apunta Gérard Genette, permite disturbar o romper fronteras narrativas. Esto facilita la intrusión de los personajes de un mundo diegético en otro, lo cual complica la presentación discursiva de la historia que se intenta narrar (234-36). Consciente de que la metalepsis es, en palabras de Ann Grieve, el “governing dynamic of postmodernism”, Vallejo se sirve del recurso, de nuevo en palabras de Grieve, para asentar “ontological plurality or instability” (15) mediante el intrigante desdoblamiento de sus personajes. Siendo actores en su vida privada, personajes de una obra teatral intercalada en el drama de Vallejo y reencarnaciones de figuras históricas, los eventos que ocurren en *El escuchador de hielo* se sitúan en más de un nivel diegético. Lo que se pinta en el drama involucra a más de un mundo. Estamos frente a un texto multi-diegético que representa un universo teatral desprovisto de fronteras fijas y establecidas lo cual permite que los personajes de Vallejo existan en tres mundos distintos al mismo tiempo.

Para “montar *María Estuardo*”, insiste Dudley, “hace falta contar con dos actrices que se odien en la vida real. Que se odien con saña [. . .]. Dos mujeres que sean rivales en todo [. . .]”. Dirigiéndose a María y a Isabel, declara que “estas actrices las tenemos. Sois vosotras” (25). Para hacer hincapié en los hechos que resultaron en la decapitación de María Estuardo, Dudley cuenta la historia. Las dos actrices no tardan en revelar el odio mutuo que sienten la una por la otra. Comienzan a gritar insultándose. Cuanto más se gritan, más se fractura la sinopsis histórica de Dudley hasta que se difumina la distinción entre personaje teatral, real actual, e histórico, como demuestra la intervención incontrolable de María en el resumen de Dudley en primera persona: “Bothwell me dijo que sólo quería desinfectar la casa. [. . .] Y yo me lo creí. No tenía conocimiento de enfermería ni de cuidados a enfermos de viruela. Yo era una mujer en busca de amor” (30). Igual le pasa a Isabel que interviene en el resumen explicando cómo le ofreció a María protección “durante 19 años, hasta que conspiró contra mí y tuve que cortarle la cabeza”. El personaje actriz, el real actual y el histórico se (con)funden de tal manera que cuando Dudley comenta que es él quien va a desempeñar “el doble papel de actor y director” al

conde de Leicester, quien “está enamorado de María Estuardo”, Isabel añade que será “en la ficción y en la realidad” (31). David Harvey nos recuerda que los textos posmodernos aniquilan el espacio y el tiempo “to posit a plurality of worlds” permitiendo que el “yo” exista “in more than one of them” al mismo tiempo. “If the world is ontologically unstable”, concluye Harvey, “then so perhaps is the ‘I’” (253-54). En *El escuchador de hielo*, la metalepsis sirve para aniquilar el tiempo y el espacio y permite que María, Isabel y Dudley vivan en el mundo real de sus vidas privadas, en el teatral de la obra de Schiller y, por extensión, en el histórico del pasado al mismo tiempo. A pesar de ser mundos autónomos, la realidad, el teatro y la historia se funden indistinguiblemente mediante una superposición textual, contextual y de personajes.

Habiendo establecido la construcción metateatral de *El escuchador de hielo* y la metaléptica de sus personajes, Vallejo pasa inmediatamente a recalcar la intertextualidad de su drama mediante la representación de la “*Escena IV del Acto II de María Estuardo de Schiller*” en el Cuadro II (39). En la escena, que tiene lugar en el Castillo de Fotheringhay, María intenta pedir clemencia a su hermanastra Isabel. Según Jeanne-Pierre Maquerlot, insertar escenas de un drama en otro es la manera más eficaz y certera de establecer una conexión intertextual entre dos obras separadas en el tiempo y el espacio. Iniciar el segundo cuadro con una escena de la *María Estuardo* de Schiller demuestra que *El escuchador de hielo* es más “an accretion and imbrication of texts” que “simply one unique work”, como diría Joseph Grigely (156). Utilizar una escena del drama de Schiller como intertexto crea una visión estereoscópica. Se destruyen fronteras temporales, espaciales, de seres y de autoría para permitir que la acción tenga lugar en más de una localidad teatral y entre múltiples personajes al mismo tiempo.

Lo que comienza como una escena representada del drama de Schiller pronto termina en un drama cuyo enfoque es las vidas privadas de los personajes actores de la obra de Vallejo. Mientras Isabel y María interpretan sus respectivos papeles schillerianos, ésta declara que “un genio infernal surgió del fondo del abismo para inflamar en nuestros corazones el odio ardiente que nos dividió desde los primeros años, y que ha crecido con nosotras”. Isabel interrumpe “en un aparte el discurso de la obra” llamando “¡Putá!” a María. Ésta, sin embargo, “sigue en el mismo tono grandilocuente, como si no lo hubiera oído” (41). Pero Isabel “intercala un nuevo aparte” (“¡Putá! ¡Más que puta! ¡Zorra!”) lo cual motiva a que María responda con su propio aparte (“Zorra lo serás tú, actriz degenerada y ruin”) antes de retomar el papel de la Estuardo de Schiller: “Decidme en qué falté, porque ansío daros satisfacción”. Isabel sigue en otro aparte (“Lo que voy a darte yo a ti es un par de hostias como sigas intentando ligarte a mi marido”) y María hace lo mismo: “¡Ramera! Tú sí que estás intentando seducir a mi esposo” (42). La alternancia entre la época isabelina y los hechos de la actualidad sigue hasta que Isabel, “sin contener la risa”, es vencida por la manera ridícula en que se está desarrollando la escena, la

cual termina con “silbidos del público de la sala [. . .], gritos en contra, carcajadas y golpes” (44) hasta que cae el telón.

La escena entre María e Isabel es en realidad tres escenas de tres dramas distintos. La primera, que está contextualizada por el arte, es la representación de la escena de la *María Estuardo* de Schiller. La segunda, que está contextualizada por la historia, remonta a la verdadera relación entre las dos hermanastras. La tercera, que está contextualizada por la realidad, es la relación conflictiva entre las dos actrices en sus vidas personales. Son tres escenas que se complementan intratextual e intertextualmente y cuyos contextos particulares (el arte, la historia y la realidad) se cifran entre sí. Es un compendio de tres escenas conectadas mediante una relación palimpséstica. Los distintos marcos de referencia de cada drama— lo artístico, lo histórico y lo real — se inscriben uno sobre otro para dejar presencia simultánea de cada uno en la obra de Vallejo. Igual que un palimpsesto que conserva huellas de escrituras anteriores, *El escuchador de hielo* conserva huellas de los tres contextos en que se fundamenta la obra y que enmarcan el desarrollo de la acción.

Isabel es muy consciente de la laberíntica (con)fusión (con)textual en que se encuentra su personaje. Cuando explica sus incontrolables risotadas, revela que es consciente de su genealogía metateatral, metaléptica e intertextual. Su comportamiento en el escenario “ha sido”, según ella, la consecuencia de “una crisis de sociedad posmoderna, la falsificación del arte y de la vida, el fin de las utopías y las mentiras”. Dice que su actuación “era toda mentira [. . .] sin una sombra de verdad. Me sentí perdida en un mundo sin sentido” e “hice lo que el cuerpo me pedía. Reír”. Ya es hora, concluye, “de que todo estalle y volvamos a nacer. . . , a tener criterio personal y propio del mundo y la realidad. Ya es hora de aprender a retirarnos de nosotros mismos y de todos los cuentos que nos han contando y que nos siguen contando” (54). Para Isabel, ha llegado el momento de quitar las capas de ilusión que se han impuesto en su personaje y en el mundo que le rodea. Ya es hora de que descubra su auténtico ser. Los personajes metateatrales, como explica Thomas Rosenmeyer, “show themselves to be aware of being on the stage; that they are self-conscious, both about themselves as characters and about their status as actors playing characters” (88). Isabel es plenamente consciente de ser un personaje en más de un drama. También es consciente de que hay que derribar las ilusiones que se le han impuesto a la realidad con el fin de llegar a su esencia. El uso del teatro dentro del teatro en *El escuchador de hielo* corresponde a lo que Richard Hornby clasifica como uno de los objetivos principales del recurso. “Whenever a play within a play is used”, escribe Hornby, “it is both reflective and expressive of its society’s deep cynicism about life”. Que “the inner play is an obvious illusion” quiere decir que “the world in which we live [. . .] is in the end a sham” (45). Al final, lo que le interesa a nuestro dramaturgo es hundirse en las esencias del mundo en que vivimos y hemos perdido de vista.

La función de los dos primeros cuadros es suspender, metafóricamente hablando, durante un tiempo la realidad para asentar la autonomía del arte. La realidad, sin embargo, se impone con tiempo como advierten los apartes de Isabel y María durante la representación de *María Estuardo*. Pero se impone como ocurrencia tardía, no como concepto *a priori* con más autoridad que el arte teatral. Es verdad que la técnica teatral vallejana es desconstruccionista. También es verdad que su teatro es experimental y anti-realista. Pero como admite el propio autor, es la realidad al final la que le motiva a escribir teatro. Es la realidad que quiere que sus espectadores confronten últimamente. “Yo soy un adicto a la realidad”, declara nuestro dramaturgo. Pero aclara, “no al cotidianismo, si no a esa realidad que permanentemente se nos escapa y trasciende. El sufrimiento actual, el hambre, la sed, las pasiones, el deseo, etc., no se pueden evitar. El arte tiene que aplicarse sobre lo que le pasa al ser humano” (Gabriele, “Alfonso Vallejo: Reflexiones de un dramaturgo solitario” 41). Habiendo librado al teatro de su función mimética tradicional y sugerido que lo que motiva su dramaturgia es la presentación —y no la representación— de la realidad, Vallejo pasa a enfocarse exclusivamente en las vidas privadas de sus personajes.

Lo que ocurre en los Cuadros III a IX demuestra cómo se puede asentar un conocimiento más profundo y auténtico de la realidad mediante el teatro en vez de simplemente reflejar lo que se percibe en la superficie como realidad. A Vallejo no le interesa, como he sugerido, la distinción convencional que sitúa incondicionalmente la realidad por encima del arte. Para Vallejo, la realidad es algo sobre lo cual no se sabe nada fijo; es algo a intuir, sondear y descubrir.

En el Cuadro III, Dudley e Isabel, se encuentran “en el camerino de Isabel” después de la representación calamitosa del drama de Schiller. Isabel, “todavía con el traje de Isabel Tudor”, mira al vacío “con una pequeña sonrisa cínica y cruel” (45). Recuerda su actuación con singular deleite: “¡Fue estupendo! Verla [María] ahí, a mis pies, vestida de negro, con el crucifijo en la mano, a ese putón de tu mujer. . . , a esa falsa María Estuardo, frente a mí. Y yo la miraba . . . , y sin poder evitar veía que le crecían de la cabeza unos potentes cuernos que le habían salido desde el día anterior, cuando yo me acosté con su marido” (45-46). Poco a poco se revelan las razones por las cuales se odian María e Isabel. Isabel le recuerda a Dudley, “dijiste que si me entregaba a ti, igual echabas a tu mujer del reparto y me ponías a mí”, declaración que Dudley rechaza frívolamente diciendo que “somos gente de teatro. Siempre se exagera” (47). Mientras hablan, llama Jack a quien María le ha informado de la representación desastrosa. También está enterado de la infidelidad de Isabel. Al entrar María, las mujeres empiezan a insultarse con las mismas palabras de los apartes con que interrumpieron su representación de la Escena IV de *María Estuardo* de Schiller. Si en el Cuadro II se trata de un juego teatral en que lo real se inserta para fusionarse con el arte, aquí es el arte que se inserta para fundirse con la realidad. La implicación está clarísima; lo real posee

propiedades teatrales naturales. En *El escuchador de hielo*, la realidad del teatro y el teatro de la realidad son uno y el mismo. El conflicto dramático entre María e Isabel en sus vidas privadas no “emerge from an external plot situation with neat transitions from reality”, para terminar en una representación teatral, como diría Martin Esslin (187). El drama entre las dos mujeres, es decir, la realidad de sus vidas privadas, no se representa mediante el teatro, se presenta como teatro.

Durante el encuentro entre Mortimer y María, a quien aquél persigue hace tiempo, Vallejo sigue profundizando la construcción metateatral, metaléptica e intertextual de su drama. María insiste en que “mi nombre es María” y que “me parezco mucho a María Estuardo además. Es un personaje”, dice, “que interpreto desde dentro, porque me siento como ella, una mujer perseguida” (56). Arte, historia y realidad son inesperables en cuanto se refiere al personaje de María y, por extensión, a todos los personajes de Vallejo. Al final del Cuadro IV, la propia María admite que existe en más de un marco espacial y temporal simultáneamente. “Vivir a veces me resulta difícil. Porque no sólo estoy aquí y ahora, sino antes donde estuve y fui” (64). Un nombre según Thomas Docherty, “not only identifies in the sense of naming the character but also in the sense of unifying, integrating, individualizing the various disparate manifestations of the character” (22). “To say a name”, writes Docherty, “is to totalize an existence” (50). En el nombre de María, y en los de los otros personajes, se integran las manifestaciones dispares de sus personajes y, por lo tanto, la totalidad de su existencia es la unión operativa de dichas manifestaciones: lo teatral, lo histórico y lo real.

Es también María, el personaje epónimo del drama de Schiller, quien nos permite resaltar que *El escuchador de hielo* está construido conforme a los tres criterios fundamentales que determinan la *mise-en-abyme*. Brian McHale escribe que “a true *mise-en-abyme* is determined by three criteria: first, it is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primary, diegetic narrative world”. La primera vez que aparece María, aparece como actriz haciendo el papel de María Estuardo. María en el papel de María Estuardo constituye una representación insertada, “a nested or embedded representation”, para repetir las palabras McHale. Esto es decir que en el papel de María Estuardo, María ocupa un nivel narrativo inferior al nivel narrativo del mundo narrativo diegético primario, que es su vida personal. “Secondly”, sigue McHale, “this nested representation resembles something at the level of the primary, diegetic world”. La María de Schiller es perseguida. Por admisión propia, la María de Vallejo es también perseguida. Por lo tanto, se establece el segundo criterio de McHale. La imagen de la María schilleriana perseguida se asemeja —“resembles” como dice McHale— a la imagen de la María vallejana perseguida. “Thirdly”, concluye McHale, “this ‘something’ that it resembles must constitute some salient and continuous aspect of the primary world, salient and continuous enough that we are willing to say the nested representation reproduces or duplicates the primary

representation as a whole” (124). Por ser perseguida María en su vida privada y también cuando hace el papel de María Estuardo, los personajes se superponen y se integran de tal manera que crean una continuidad saliente de sus seres. Se duplican y se reproducen para acabar siendo una y la misma, cumpliendo con el tercer criterio de la *mise-en-abyme* de McHale. El mundo de *El escuchador de hielo* es una imbricación de múltiples realidades que se desdobl原因 mientras evoluciona la acción. El arte y la realidad —y también la historia— se nutren entre sí en el drama de Vallejo para demostrar que son las caras intercambiables de una sola moneda. Vallejo, como otros autores posmodernos, utiliza la *mise-en-abyme* para efectuar la ruptura de niveles y límites ontológicos y crear un texto multi-diegético.

La sensación de sentirse perseguida María es el indiscutible eje contextual de las realidades confluentes que constituyen su personaje y lo que ocasiona la interacción operativa de los distintos mundos representados en *El escuchador de hielo*. Mientras María se ducha, leemos en la acotación escénica del Cuadro V que Mortimer “da una vuelta al salón, mirando los cabales, los rincones, detrás de las cortinas y encima de las puertas”. Luego “saca una microcámara oculta en un bolígrafo. Hace fotos. Coge muestras de huellas dactilares. Habla en voz baja en un móvil, en una lengua extraña”. Al salir de la ducha, María admite estar enamorada de Mortimer. Éste “le acaricia el cuello” pero “empieza a apretar como si fuera a estrangularla” (65). Las sospechas que María siente de ser perseguida están confirmadas.

Vallejo entiende que abandonar toda conectividad narrativa interna, presentaría un obstáculo insuperable para los espectadores. Es precisamente mediante las sospechas de María que nuestro dramaturgo construye el imprescindible vínculo conectivo entre las distintas encarnaciones de su personaje que proliferan en *El escuchador de hielo* para mantener cierto nivel de legibilidad para sus espectadores atentos. Sin embargo, nuestro dramaturgo no abandona su uso característico de lo inesperado y la sorpresa como elementos esenciales del acto teatral. Mientras Mortimer la acaricia, María habla de la rebosante alegría que siente por estar con él. Tal es el caso que no le importaría “que todo acabara”, que “hubieras venido”, le dice, “a matarme” (65). Mortimer, quien en la obra de Schiller planea una operación para liberar a María, aquí es uno de sus supuestos perseguidores. Alterando intencionalmente la trama de la obra original de Schiller, Vallejo inserta un giro irónico en su drama. La ironía, como ha mostrado Douglas Kellner, se utiliza frecuentemente en los textos posmodernos para desafiar la causalidad y la consistencia. Desviarse de lo esperado respecto al personaje original de Mortimer es una manera de desafiar el código literario de que depende el espectador que conoce la *María Estuardo* de Schiller y que, consecuentemente, lo predispondría a cierta perspectiva coherente frente al drama de Vallejo. Además sirve para seguir imbuyendo el drama de un aire juguetón y picar la curiosidad intelectual de sus espectadores.

Lo inesperado sale a la palestra una vez más cuando Mortimer nota una marca en el cuello de María. Ésta le contesta que “he estado en el ejército”. y añade que “allí es donde cambié mi vida” (68). La observación pasajera de Mortimer del cuello de María con tiempo resulta en una interrogación de la teoría y la práctica de las prácticas inhumanas relacionadas con la guerra. Ser militar, según María, “es una profesión como cualquier otra”, un trabajo que “en el fondo es totalmente necesario”. Pero cuando “ocurren los conflictos armados [. . .], la teoría se convierte en realidad” y “tú estás allí para vencer, para ganar”. “Todos son tus enemigos”, sigue. “Son como animales que hace falta eliminar” y “si hace falta torturar, tienes que hacerlo”. En la guerra, explica María, “no existe ni el bien ni el mal. Ha muerto la verdad. Ha muerto la razón”. Termina su discurso con una nota personal: “Pero existe la memoria . . . y ese testículo que ese perro acaba de arrancar con dientes. . . eres tú misma quien se lo ha arrancado, en ese mismo momento” (68-69). El discurso de María es el testimonio de una persona que ha vivido el horror de la guerra como víctima y victimaria. Su discurso es una clara alusión a la guerra de Irak y en particular a la tortura física, psicológica y sexual que sufrieron los soldados iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib a manos de la policía militar de los Estados Unidos. Conforme a la construcción metaléptica de los personajes y la base improvisional de *El escuchador de hielo*, el personaje de María se desdobra una vez más en otro personaje, la joven militar estadounidense que amenazó con un perro a hombres amarrados desnudos y cuya imagen apareció en periódicos y televisores en todas partes del mundo como despliegue del despiadado trato inhumano.

Dos son las intenciones de Vallejo al refundir a María en el personaje de la joven militar victimaria de soldados iraquíes. La primera es documentar de manera impactante y dramática un acontecimiento deplorable de la humanidad para recordarnos que todo ser humano es capaz de incitar sus instintos primitivos y salvajes a pesar de lo que proyecta en el exterior. Irónicamente, María, a pesar de insistir repetidas veces en que es perseguida, es también perseguidora. La humanidad, sugiere Vallejo, lleva dos caras: la de víctima y la de verdugo. La imagen de María como victimaria de prisioneros de guerra es simultáneamente una observación de la realidad en su vertiente superficial y un sondeo de las esencias de esa misma realidad. Al desdoblarse María en otro personaje, Vallejo llega a crear una imagen mucho más profunda de la realidad. El objetivo es artaudiano y brechtiano al mismo tiempo. Es artaudiano porque la intención de Vallejo es mostrar que la conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel. Es brechtiano porque Vallejo logra desmitificar las fachadas sociales que aceptamos como verdades incontestables. Tanto el teatro de la crueldad de Antonin Artaud como el teatro épico de Bertolt Brecht tienen como objetivo final instigar y criticar situaciones históricas (ver Knapp y Steer). El teatro de Alfonso Vallejo tiene el mismo objetivo. Además, como nos recuerda Judith Herman, “remembering and telling the truth about terrible events are prerequisites both for the

restoration of the social order and for the healing of the individual victims” (243-44). Vallejo quiere, sin lugar a duda, que el orden social se reestablezca y que la sociedad se cure.

La segunda intención de Vallejo al refundir el personaje de María es seguir recalcando la inherente teatralidad de la vida como existencia a dramatizar. No sorprende pues que Mortimer le proponga a María hacer el papel de “uno de esos presos a los que tienes que sacar información vital. Supón”, le dice “que no estamos aquí, sino allí..., que yo soy uno de esos seres indefensos a los que hace falta ablandar”. La primera reacción de María es una “amplia sonrisa. De pronto se cambia” y “con extrema violencia” (69), declara su nombre, su grado militar y se lanza a una serie de abusos verbales que acaban con “una orden firme: ¡Soltad a los perros!”. Espontaneidad, instinto e improvisación se unen una vez más. María sale del cuarto y leemos en la acotación escénica que se oyen “aullidos de perros” y “gritos humanos” (71-72). Antes de terminar el cuadro, María vuelve en sí y admite que lo que hizo durante la guerra le ha marcado por vida: “Tuve asco de mí y vergüenza de estar viva. Me invadió una sensación de asco y náusea que todavía no se me ha quitado, una coincidencia de culpa ajena que se ha vuelto mía, y desde entonces me siento enferma y no me importaría morir” (73).

Recrear de lo que ocurrió en la cárcel de Abu Ghraib constituye el momento más dramático de *El escuchador de hielo*. La escena de tortura es el centro textual, contextual e ideológico del drama. Es una realidad que supera “con creces los hechos más luctuosos referidos en la tragedias griegas, en las pinturas negras de Goya, en los dramas más crueles de Shakespeare o de Calderón” (Gutiérrez Carbajo 49). Aquí la realidad, la tendencia inherente y primitiva del ser humano hacia actos de violencia injustificada contra otro ser humano es el verdadero teatro. A pesar de todo el desarrollo y alcance social, político y científico, el ser humano, según demuestra Vallejo, es capaz de volver a sus instintos e impulsos primitivos, y más triste aún, de defender sus atrocidades.

Después la escena de la tortura, la acción progresa rápidamente hacia el final del drama. En una serie de intercambios entre María y Dudley, Mortimer y Dudley, Isabel y Dudley y mediante la intervención de la voz de Jack *en off*, se aclaran las infidelidades matrimoniales y la decepción que definen sus vidas personales. Dudley, quien sospechaba de la fidelidad de su mujer, anuncia que contrató a un detective para espiarla. También le ha puesto detective a su amante Isabel. María, quien sospechaba de Dudley, también contrató a un detective. Ha decidido además pedirle la separación. Mortimer, quien anuncia que es inspector de Hacienda, decide chantajear a Dudley ya que tiene evidencia que hace años que éste ha falsificado sus declaraciones fiscales. Las vidas personales de los personajes de Vallejo son una acumulación de engaños, decepciones y mentiras, una propagación de ilusiones que imposibilitan, como diría Jean Baudrillard, redescubrir “an absolute

level of the real” (190). El artífice que define a los personajes en el escenario se ha infiltrado en sus vidas personales. Jack también está enterado de la relación ilícita entre Isabel y Mortimer. Pero tras confrontar a los dos y a pesar de la relación tensa que existe entre los actores, Jack insiste que la representación de la obra de Schiller siga.

El Cuadro X, el último, comienza con la “*escena de MARÍA ESTUARDO e ISABEL TUDOR en el teatro*”. (103). Es la misma que ensayaron en el primer cuadro y que representaron con resultado desastroso en el segundo. Una vez más se recalca la construcción metateatral, metaléptica e intertextual de *El escuchador de hielo*. Isabel y María recitan sus repartos. Pronto se repite lo que pasó anteriormente, señal del ciclo de nunca acabar que es la vida en *El escuchador de hielo*. Igual que en el Cuadro II, Isabel “empieza a reírse de forma incontenible y contagiosa”. Intenta seguir el texto, pero la risa es irrefrenable. Dudley y Mortimer que se encuentran en los laterales “se miran, sorprendidos. Esbozan una sonrisa” y “se empiezan a reír también” (104). María, entretanto, intenta seguir pero su actuación forzada resulta “excesiva, casi caricaturesca” (105). La representación estalla, como en el Cuadro II, en un intercambio de apartes estridentes e insultantes entre las dos mujeres. De repente, María saca un revólver e Isabel una navaja y todo acaba en una escena de alta tensión dramática: “se agarran, empiezan a pelear con las manos, se rompen el traje, se muerden”. Su actuación recibe la aprobación incondicional de los que la presencian: “Bravos de los espectadores”. (107). Los intentos de Dudley y Mortimer de separar a María e Isabel son rechazados por los espectadores que insisten “¡Que se peguen, que se peguen!” (108). El mensaje de Vallejo está claro. La realidad que se presenta sin disimulo y pretensión es el mejor teatro. La actuación de Isabel y María no es imitación teatral de lo real, es presentación de lo real en su inherente contexto teatral.

De los distintos marcos narrativos diegéticos que se entrecruzan en *El escuchador de hielo*, al final es el de la realidad que se impone teatralmente como el más autoritario. Convencidos los espectadores que lo que acaban de ver ha sido teatro legítimo, auténtico, genuino, teatro instintivo e involuntario, y no una obra textualmente predeterminada y formalizada, *El escuchador de hielo* termina con “aplausos crecientes y bravos”. Igualmente convencidos de la autenticidad de las actuaciones de Isabel y María, todos los actores “se abrazan” antes de caer el telón (109). Lo que ha sido a lo largo del drama la dialéctica incesante entre realidad y ficción, termina con la primera enmarcada y justificada por los confines del arco del proscenio sin apoyo ninguno de lo que está más allá de los bastidores. Lo que comenzó en el Cuadro II como una representación de una obra de teatro dentro de otra con fines calamitosos termina como la presentación de la realidad desinhibida, irreprimida e ilimitada dentro del teatro. En *El escuchador de hielo*, el teatro es medio para presentar la realidad, no un medio para representar la realidad.

Alfonso Vallejo escribe un teatro laberíntico, desorientador y desconcertante porque la realidad es laberíntica, desorientadora y desconcertante. Lo que transcurre en *El escuchador de hielo* potencia formalmente el concepto del *theatrum mundi* desde una perspectiva inequívocamente posmoderna. Es un texto, a todos los efectos, fragmentado, desconectado e incoherente. No hay aparente referencia directa al mundo externo. A lo más, la referencia es velada. Igual que un *collage*, *El escuchador de hielo* da la impresión de eludir la realidad, de sugerir que, para citar a David Graver, la realidad no está “fully integrated into the representational scheme of the work of art” (31). Pero lo está. Hay que ir en busca de ella. Es verdad que el drama carece de obvia síntesis interna. Se dramatizan varias situaciones que confluyen sin ton ni son. Las acciones de los personajes sólo hallan asideros momentáneos a lo largo de la acción sin que el propio ser humano –y por extensión el espectador – pueda comprender jamás las leyes que rigen en su realidad inmediata. Sin embargo, los elementos dispares del texto se unen al final para revelar la realidad a pesar de la construcción híbrida del drama. Consecuentemente, el propio oprobio del teatro tradicionalmente concebido y efectuado acaba por movilizar emocionalmente e instigar intelectualmente a los espectadores a percibir un cuadro desmitificador de la condición humana.

No sorprende que Vallejo haya escogido a María e Isabel de la obra de Schiller como sus protagonistas. En su teatro, y en particular su *María Estuardo*, Schiller contrapone, como demuestra Robin Harrison, la libertad física y la libertad moral. El dramaturgo alemán se esfuerza en sus obras por otorgarles a sus personajes oportunidades de expresar sus verdaderos seres y moldear el mundo conforme a sus diseños personales a pesar de las consecuencias. María e Isabel buscan libertad de expresión, las dos se esfuerzan por romper con papeles predeterminados que se les han impuesto a pesar de las consecuencias. ¿Por qué y para qué es el arte?, y ¿por qué y para qué es la vida?, son cuestiones que motivan la creación artística de Alfonso Vallejo, como noté al principio de este estudio. Pues el arte es por y para descubrir la vida y la vida es por y para descubrir el arte.

En *El escuchador de hielo*, como en todas sus obras, Alfonso Vallejo se preocupa por la enajenación espiritual, ideológica y social del ser. El dramaturgo es consciente de que el mundo actual sufre una crisis cultural de jerarquías rotas, valores desacreditados y desilusiones generales. De allí, el papel preponderante del azar, la improvisación y las conexiones inesperadas en su obra. El teatro de Vallejo expresa la ansiedad y la desesperación que resultan del reconocimiento de que los seres humanos nunca pueden conocer su verdadera naturaleza y propósito, y que no hay en el mundo de hoy reglas confeccionadas de conducta. El resultado de todo ello es su decisión de crear un universo que es concebido fenomenológicamente, únicamente asequible por un acercamiento intelectual como en *El escuchador de hielo*.

La realidad en el teatro de Alfonso Vallejo es el principio, el medio y el fin pero no es evidente que es así. Para Vallejo, el teatro no es un espejo para reflejar la realidad sino un foro para redescubrirla y recuperarla y una fragua para refundirla. Su mensaje está claro. Antes de conocer la realidad, hay que sonarla utilizando el acto teatral como instrumento de la indagación. El teatro de Vallejo es un acto enunciativo que obliga a que el espectador no se quede al lado del acto que presencia en el escenario sino que se inmiscuya y que se enrede con el fin de examinarse más de cerca a sí mismo y la realidad que le rodea. El dramaturgo no quiere que sus espectadores permanezcan pasivamente sentados en sus butacas. Quiere elevarlos a partícipes activos. Quiere dislocarlos para que se inquieten y acepten el envite de verse sacudidos por lo que el autor presenta en el escenario. Quiere despertar en ellos su curiosidad mediante el teatro como fenómeno artístico y ejercicio intelectual para que se enfrenten con y se conozcan a sí mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- Azyk, Urszula. "Alfonso Vallejo, un autor contemporáneo" en *Crujidos, Tuatí*, de Alfonso Vallejo. Madrid: Fundamentos, 1996, 7-13.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1994.
- Birringer, Johannes H. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Docherty, Thomas. *Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 1983.
- Esslin, Martin. *Reflections: Essays on Modern Theatre*. Garden City: Doubleday, 1969.
- Gabriele, John P. "Alfonso Vallejo: Reflexiones de un dramaturgo solitario". *Estreno* 31.2 (2005): 39-42; 45.
- . "Realidades imbricadas y seres desdoblados: la vida como *mise-en-abyme* en *Jindama*, de Alfonso Vallejo". *Bulletin Hispanique* 111.2 (2009), 639-53.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Tragedia y comedia en el teatro español y actual*. Zürich: Georg Olms Verlag, 2010.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane Lewin. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980.
- Graver, David. *The Aesthetics of Disturbance: Anti-Art in Avant-Garde Drama*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.

- Grieve, Ann. (1993). "Postmodernism in Picture Books". *Papers: Explorations into Children's Literature* 4.3 (1993), 15-25.
- Grigely, Joseph. *Textuality. Art, Theory and Textual Criticism*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Harrison, Robin. "Ideal Perfection and the Human Condition: Morality and Necessity in Schiller's *Maria Stuart*". *Oxford German Studies* 20-21 (1991-1992), 46-68.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.
- Hollinger, Veronica. "Playing at the End of the World: Postmodern Theater". *Staging the Impossible. The Fantastic Mode in Modern Drama*. Ed. Patrick D. Murphy. Westport, CT: Greenwood Press, 1992, 182-96.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell UP, 1986.
- Kellner, Douglas. "Reappraising the Postmodern: Novelties, Mapping and Historical Narratives". *Postmodernism. What moment?* Ed. Pelagia Goulimari. Manchester: Manchester UP, 2007, 102-26.
- Knapp, Bettina. L. "Antonin Artaud and the Theatre of Cruelty". *Twentieth-Century European Drama*. Ed. Brian Docherty. New York: St. Martin's, 1994, 78-91.
- Kristeva, Julia. *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. 1969.
- Leitch, Vincent. *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York: Columbia UP, 1983.
- Llovet, Enrique. "Prólogo". *Cangrejos de pared, Latidos, Eclipse*, de Alfonso Vallejo. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980, 11-17.
- Lovrod, Marie. "The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer". *Modern Drama* 37.3 (1994), 497-508.
- Malina, Debra. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State UP, 2002.
- Maquerlot, Jeanne-Pierre. "Playing within the Play: Towards a Semiotics of Metadrama and Metatheatre". *The Show Within. Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1642), 1 & 11*. Ed. François Laroque. Montpellier: Université Paul Valéry. 1992, 39-49.

- McHale, Brian. *Postmodern Fiction*. London: Methuen, 1987.
- Rao, N. M. "The Self-Commenting Drama of Our Times". *The Aligarh Journal of English Studies* 9.2 (1984), 215-26.
- Rosenmeyer, Thomas G. "'Metatheater': An Essay on Overload". *Arion* 10.2 (2002), 87-119.
- Steer, W. A. "Brecht's Epic Theatre: Theory and Practice". *Modern Language Review* 63 (1968), 636-49.
- Toro, Fernando de. "Semiosis teatral posmoderna: Intento de un modelo". *Gestos* 5.9 (1990), 23-51.
- Vallejo, Alfonso. *El escuchador de hielo*. Madrid: Asociación de Autores de teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2007.
- Vilches de Frutos, María Francisca. Introducción. *Ébola-Nerón*, de Alfonso Vallejo. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. 1999, 7-10.