ÍNDICE

I. EL LUGAR DEL DRAMATURGO	9
II. ITINERARIO POR LOS TEMAS DE LA DRAMATURGIA DE ALFONSO VALLEJO	33
III. LOS PERSONAJES EN BUSCA DE SÍ MISMOS	139
IV. LA PALABRA Y LA CONTRA-PALABRA	159
V. ESPACIO GEOMÉTRICO Y ESPACIO FRAGMENTADO	187
VI. TIEMPO <i>VERSUS</i> NO-TIEMPO	197
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205

I

EL LUGAR DEL DRAMATURGO

En una de sus primeras piezas oratorias del comienzo de la revolución cubana, Fidel Castro se refirió a la alegoría del *Infierno* de Dante, realizando una descripción pormenorizada de cada uno de sus círculos y recintos. Explicaba, así, cómo en algunos de estos habitáculos eran colocados los ladrones, en otros los sodomitas, en otros los aduladores, en otros los tiranos, en otros los avaros y pródigos, y, de esta forma, hasta completar toda la galería de los horrores. Y comentaba el autor del discurso *La historia me absolverá* lo difícil que se lo iba a poner el dictador Batista a los acomodadores del averno. Una tarea casi tan ardua y complicada resulta la ubicación de la obra teatral de Alfonso Vallejo en el panorama del teatro español de las últimas décadas.

Si ya Fernández Santos resalta su condición de «autor-isla, cuya pasión por la escena es tan nítida, que parece haber encontrado su camino natural fuera de los circuitos habituales del negocio del teatro en España» (Vallejo, 1985 b: 8), César Oliva resalta su carácter de independiente, y lo considera un superador del realismo, aunque varias de sus obras se asemejen a algunas de las rupturas que, desde esa misma estética, hicieron en los años setenta otros autores (Oliva, 1989: 450).

Enrique Llovet subraya «todo su aislamiento de la tensión diaria de las camarillas, rigurosamente contrapesado con una firme atención a cualquier indicación crítica» (Vallejo, 1980: 12), a la vez que José Monleón no duda en proclamar que «nuestro Alfonso Vallejo no se ha visto beneficiado por ninguna coyuntura» (Vallejo, 1978: 11). Como «escritor de vanguardia»¹ ha sido calificado

¹ «El TEC estrena *El cero transparente* de Alfonso Vallejo», *EL País* (1 de marzo de 1980).

por algunos críticos a raíz del estreno de *El cero transparente*, y Enrique Centeno (1996: 233) subraya su condición de «autor independiente». Ese mismo carácter de independencia resalta Emilio Coco en su *Teatro spagnolo contemporaneo*, que denomina a Alfonso Vallejo «un autor de nuestro tiempo» (Coco, 2000: 221-224). El propio Alfonso Vallejo se ha definido a sí mismo como «un escritor solitario e independiente», no vinculado «a ningún grupo artístico o literario» (Santa Cruz, 1984: 26).

María-José Ragué-Arias, lo califica también como «autor isla», y aunque desde el punto de vista cronológico lo considera perteneciente a la generación del «nuevo teatro», lo incluye en el capítulo de «trayectorias que se inician», ya que comienza a darse a conocer en 1977 (Ragué-Arias, 1996: 193-194). Úrsula Aszyk (1995: 200), sitúa su teatro «al borde de la postvanguardia y la postmodernidad», y en un sentido análogo, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres (1997) lo sitúan, junto con Eduardo Quiles, «entre los autores apegados a la estética vanguardista». Ángel Berenguer y Manuel Pérez (1998) en su ensayo sobre las *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)* lo incluyen —dentro de la tendencia renovadora— en la «subtendencia rupturista», junto a Francisco Nieva y Ángel García Pintado. Manuel Gómez García lo adscribe a la «generación de la transición (1996:236).

Para M.^a Francisca Vilches de Frutos, «los textos de Alfonso Vallejo rezuman contemporaneidad. Sus temas pueden presentarse como paradigmas de las preocupaciones del ser humano en la actualidad. Es un autor que arranca a la vida los materiales de su discurso estético, como lo atestigua la fuerza desgarradora del *leitmotiv* que surca una y otra vez sus creaciones: las relaciones de poder en el seno de la sociedad, concretadas en el progresivo aniquilamiento de la independencia y libertad del individuo a través de sus principales estructuras, ya sea la familia, los regímenes políticos, el sistema sanitario, el ejército, el mundo artístico, las relaciones de vecindad o la amistad» (Vilches de Frutos, 1999: 7-8).

Wilfried Floeck, después de enumerar una serie de rasgos caracterizadores de la dramaturgia española de los ochenta y noventa, se refiere al difícil encasillamiento de Alfonso Vallejo dentro de las

coordinadas expuestas: «Ciertamente no se pueden clasificar sin problema todos los autores cuya producción de textos dramáticos vive su apogeo en los años de la democracia (...) La obra de Alfonso Vallejo, por ejemplo, que ya por su condición de médico en funciones se halla obligado a un cierto distanciamiento frente a la actividad teatral madrileña dominante, no se puede abarcar totalmente con las categorías enumeradas, a pesar de que los temas de sus piezas se hallan extraídos del presente» (De Toro-Floeck, 1995: 37).

Aparte de lo difícil de situar cronológicamente el tiempo del que Alfonso Vallejo extrae los temas de su obra dramática, puede ser incluido, sin embargo —dentro del panorama del teatro español del último tercio del siglo XX— junto con Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos, Fermín Cabal, Romero Esteo, Luis Riaza, López Mozo, Ignacio Amestoy, Sebastián Junyent, y otros dramaturgos en lo que se viene denominando «nuevo teatro», cuyos autores más representativos se dan a conocer durante el período de la transición española, aunque la mayoría había escrito ya en tiempos de la dictadura (Oliva 1989 y 1992). No resulta infrecuente encontrar alineados con los anteriores a dramaturgos cultivadores de un teatro experimental y vanguardista como Fernando Arrabal y Francisco Nieva. En relación con buena parte de los autores citados se ha hablado también de «la generación más premiada y menos representada» (Miralles, 1977).

El mencionado Ignacio Amestoy (1993: 17) percibe en algunas obras de Vallejo «el perfume del *underground*, pero ya con unas peculiaridades que van a conformar una punta de postmodernidad». Como es sabido, dentro de la generación «underground» incluyó George E. Wellwarth en el «teatro de protesta y paradoja», nombres como los de Antonio Martínez Ballesteros, José Ruibal, Luis Riaza, Juan Antonio Castro, José María Bellido, Jerónimo López Mozo, Miguel Romero Esteo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Ángel García Pintado, considerando a Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Lauro Olmo «los fundadores del movimiento» (Wellwarth, 1978). Más adelante, sin embargo, el propio Amestoy advierte que, si no supiéramos que Vallejo es español, podríamos perfectamente encuadrar su dramaturgia «en los meridianos de la geografía teatral de los O'Neill, Williams, Miller o Albee».

Los comienzos de la trayectoria dramática de Alfonso Vallejo, que habremos de desarrollar más tarde al analizar cada una de sus obras, se inscriben en un peculiar contexto de la escena española, estudiada con gran pormenor desde hace ya unos años (Vilches de Frutos, 1984-85, 85-86, 86-87..., Vilches y García Lorenzo, 1983; Pérez, 1993; Centeno, 1999), y en un universo de recepción que, si no ha sido abordado en su totalidad, sí lo ha sido en sus aspectos más singulares (Álvaro, 1975, 76, 77...). No puedo resistirme, sin embargo, a comentar muy brevemente algunos de los eventos de estos años, en los que Alfonso Vallejo empieza a tener una dimensión pública.

El otoño del año 1975, cuando Alfonso Vallejo consigue el Accésit Premio Lope de Vega por *Ácido sulfúrico*, coincide con la larga agonía de Francisco Franco y con la representación, en el teatro Lara de Madrid, de *La resistible ascensión de Arturo Ui*. De esta obra, que fue escrita cuando el autor alemán trabajaba en Hollywood como guionista cinematográfico para el director Fritz Lang, realizó la adaptación al español el académico Camilo José Cela. En ella se incluían unos versos que, gracias a la magistral interpretación de José Luis Gómez, resaltaban de una manera llamativa en los mortecinos días de aquel otoño: «Mal asunto, mal asunto/ que huelga tanto a difunto». Estos versos no permanecieron inalterados durante todas las sesiones en las que la obra se mantuvo en cartel. Cuando ya la vida del general entraba en su fase terminal, la acción de la censura modificó el texto sin cambiar la rima: «Mal asunto mal asunto/ haber llegado a este punto».

El punto al que se había llegado —sobre todo en la escena política— era sin duda lamentable, aunque hoy se intente minimizar el papel de las fuerzas censoras. No conviene olvidar, por ejemplo, que la madrileña sala Cadarso, inaugurada en febrero de 1976 —cuando Alfonso Vallejo acaba su obra *A tumba abierta*—, y que acogió a numerosos grupos experimentales, y organizó la I Muestra de Teatro Independiente, sufrió dos atentados y tres clausuras gubernativas. No parece tampoco correcto dejar de recordar el famoso proceso contra *Els Joglars*, en 1977, en el que se alegaba que el espectáculo *La Torna* constituía un ataque a las fuerzas armadas españolas. Este año de 1977 había

comenzado muy mal no sólo para la vida política sino también para la convivencia ciudadana: el 24 de enero, militantes de la ultraderecha asaltan un despacho laboralista de la calle Atocha de Madrid, ligado a Comisiones Obreras y al Partido Comunista, y asesinan a varios de los allí reunidos. Ese mismo día, los GRAPO secuestran al Presidente del Consejo Supremo de Justicia Militar, teniente general Villaescusa Quilis. En la película de Juan Antonio Bardem *Siete días de enero* se recogen gráficamente estos tristes sucesos. Pero en el año 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas después de cuarenta y dos años sin consulta popular y se adoptan decisiones de enorme trascendencia. Se inicia el sistema preautonómico para toda España que, con la constitución de 1978, daría lugar al estado de las autonomías como forma de autogobierno y a la descentralización política y administrativa. Los Pactos de la Moncloa logran, por su parte, el consenso entre las diversas fuerzas políticas con representación parlamentaria. La nueva política y la recién estrenada democracia permiten el regreso de exiliados tan ilustres como Rafael Alberti, Salvador de Madariaga, Ramón J. Sender y Rosa Chacel. Desde el punto de vista cultural el año no podía terminar mejor: el 10 de diciembre se le concede el Premio Nobel de Literatura al poeta Vicente Aleixandre.

Estas nuevas circunstancias políticas permiten que se represente en 1976 en el teatro Benavente de Madrid, *La doble historia del doctor Valmy*, de Antonio Buero Vallejo, una obra prohibida por la censura en el momento de su creación —año 1964— aunque fue estrenada en el año mítico de 1968 en el *Gateway Theater*, de Chester, Inglaterra. La misma suerte corrió la obra de Alfonso Sastre, *La sangre y la ceniza*, que, aunque escrita en 1965, no subió a los escenarios hasta 1977, y lo ha de hacer en un local casi alternativo, como lo es la sala Cadarso de Madrid.

Por otra parte, la representación en un teatro comercial de *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal, supuso la aceptación por las instituciones de la época de un autor injustamente postergado, aunque algunas de sus obras se representasen a la vez en dos teatros de París. En España, durante la época de la dictadura, sólo las aulas universitarias y los teatros de los colegios

mayores habían dado acogida a algunas de sus creaciones, como *Pic-Nic* (1952) o *El triciclo* (1953).

En ese año de 1977 se estrenan también, entre otras obras, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, de Martín Recuerda; *La detonación*, de Antonio Buero Vallejo; *La venta del ahorcado*, de Domingo Miras, y, gracias a la Real Escuela Superior de Arte Dramático, sube al escenario la primera obra teatral de Alfonso Vallejo, *Ácido sulfúrico*. Los responsables de la puesta en escena son los integrantes del Grupo de Actores del Laboratorio de William Layton. Esta será también su primera obra que se estrene en un teatro comercial de España, pero habrá que esperar todavía cuatro años. Y, sin embargo, si atendemos a la recepción que el teatro de Alfonso Vallejo ha tenido, sobre todo en el extranjero, podemos afirmar que es uno de los dramaturgos españoles más significativos de estas últimas décadas. Sus más de veinte obras publicadas —varias de ellas estrenadas en los escenarios de Europa y América— hacen de él un caso singular en la escena española. Conocedor de los autores del siglo de Oro y de la dramaturgia europea y norteamericana moderna y contemporánea, ha sabido incorporar la herencia de nuestros clásicos, las aportaciones posteriores de hombres como Ibsen y Strindberg, O'Neill o Beckett, a la vez que ha aprovechado en la puesta en escena de algunos de sus dramas los métodos de Meyerhold y Stanislavsky. Sus textos han sido traducidos al francés, inglés y alemán, e incluso al búlgaro, como *A tumba abierta*, o al polaco como *El cero transparente*.

Alfonso Vallejo es un renacentista que ha tenido la suerte de conocer muy bien el dieciochismo ilustrado y que el azar lo ha instalado —para su fortuna y para la nuestra— a caballo entre dos milenios. Alfonso Vallejo está siempre en la frontera y en el límite, en tierra de nadie y de todos: «Soy el único en mí, / totalmente yo/ en el espacio que ocupo (...)/ Soy el único en mí, / lo único que tengo. / Y detrás, / y muy lejos, / también/ algo que brilla y se des- plaza, / como una pista deslizante velocísima, / o crujidos de emo- ciones/ o un gran descubrimiento por descubrir, / casi una utopía gigante, / una titánica aventura, / como un sueño de repente/ de grandes seres humanos calientes y buenos/ que me quieren. / Y

todo eso/ también soy yo. / Y también me pertenece» (Vallejo, 2000a: 113-114).

No estaría mal para iniciarnos en el teatro de Vallejo realizar un recorrido por su mundo poético —el fragmento transcrito pertenece al poemario *Eternamente a cada instante*— porque nuestro autor, además de dramaturgo y pintor, es uno de los poetas fundamentales de este tiempo, con libros como *El lugar de la tierra fría* (1969), *Moléculas* (1976), *Fuego lunario* (1988), *Más* (1990), *Carne interior* (1994), *Matérica luz* (1997), *Fin de siglo y cunde el miedo* (1999), *Eternamente a cada instante* (2000) y *Blanca oscuridad* (2001). El conjunto de su obra y cada una de sus partes tampoco serían lo que son si su autor no fuese un filósofo y un neurólogo clínico, que ha reflexionado profunda y largamente sobre el misterio de la vida, y que se encuentra cada día —de ocho de la mañana a tres de la tarde, y de un modo empírico y constatable— con algunas de las fundamentales carencias que nos constituyen como seres humanos. Porque —adelantemos ya— Alfonso Vallejo ha descubierto quizá mejor que nadie, que lo que nos define no es sólo lo que tenemos, sino, sobre todo, aquello que nos diferencia y que nos falta. Muchas de estas carencias constituyen los materiales básicos de sus obras. Es difícil encontrar mejores cimientos para construir la fábula de la vida.

De la acogida internacional de su dramaturgia son también buenas muestras algunas críticas aparecidas en estudios sobre teatro y en publicaciones periódicas².

De no tantos autores puede afirmarse que los textos representados resulten actuales a la vez en Madrid, Londres y Varsovia. Un día habrá que abordar un estudio exhaustivo de la recepción de las obras de Alfonso Vallejo y de otros dramaturgos de su generación.

² «Estoy impresionado por *Crack* (*El desguace*). Es el mejor trabajo sobre Nixon que he leído» (Nagle Jackson, *Milwaukee Repertory Theater Company*, Wisconsin), «Un teatro absolutamente fascinante» (John Tillinger, *Long Warf Theater*, New Haven), «*Zero Line* es una obra potente y provocativa. Representará sin duda un desafío y una lectura inquietante para cualquier estudioso de la literatura contemporánea» (Virginia Butler, *Performance Publishing*, Elgin, Illinois); «Un teatro vigoroso, divertido y atractivo. Se sale de la función con la impresión de haber chocado con un verdadero escritor» (Michael Billington, *The Guardian*).

Será el momento en el que haya subido al escenario sino el conjunto de sus obras por lo menos la parte más representativa. Por ahora permanecen en una paciente lista de espera hasta que las producciones de la generación anterior —la de Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez, etc.— logren el privilegio del estreno. Algunas ya han subido a las tablas, pero quedan dramas muy significativos sin estrenar.

Al realizar el análisis de la dramaturgia de Vallejo hago referencia a los aspectos de la recepción de aquellas obras que han logrado ser representadas. En todas alcanza la universalidad, indagando en lo más profundo y misterioso del hombre como ser individual e irrepetible. Se viene insistiendo en que el teatro de nuestro autor es un teatro antirrealista o idealista. Yo pienso, por el contrario, que nos encontramos con el teatro más realista de la escena española. Un realismo donde tiene cabida la realidad aparental pero también la metarrealidad y la subrealidad. Alfonso Vallejo no renuncia a indagar en las diversas zonas de la vida, y ésta aparece conformada tanto por las acciones como por los deseos, tanto por la vigilia como por el sueño, tanto por las elaboraciones del pensamiento abstracto como por las funciones fisiológicas más primarias y elementales. Con gran sagacidad ha observado Sabas Martín que la «contemporaneidad analiza la realidad sin emplear los elementos del «realismo», huyendo de la traslación mimética. Alfonso Vallejo es un dramaturgo radicalmente contemporáneo y, así, ordena, extrema, deforma, transforma los signos de la realidad exterior al tiempo que revela y sondea la interioridad de los seres humanos —la realidad interior—, formando con ambas una misma pesadilla. Lo exterior y lo íntimo, lo tangible y lo imaginable, lo cotidiano y lo visionario, se funden y confunden en un discurso coherente que se cimenta en una estética de la transgresión» (Martín, 1985: 154-155).

Yo escribo para actores repite con frecuencia Alfonso Vallejo. Mi teatro es teatro de ACTORRR, que es *acción, conflicto, tensión, osadía, ritmo, risa y rabia*. *Acción* era ya el teatro para Aristóteles. *Acción* lo era para los trágicos griegos. *Acción*, para Shakespeare, Lope, Tirso, Molière y Calderón, Moratín y Zorrilla, Valle Inclán

y Lorca, Strindberg y Ionesco, Beckett y Sartre, y en general para quienes han tenido algo importante que decir en la escena.

La *acción* en la dramaturgia de Alfonso Vallejo no está determinada sólo por el hecho de que muchos de sus dramas se desarrollen en escenarios dinámicos, como embarcaciones, compartimientos de trenes o vagones de metro, y en los escenarios muchos más lábiles y resbaladizos de las zonas misteriosas de la mente humana, sino por el mismo concepto de realidad que representa, que es todo menos estable y permanente.

Esta realidad se define precisamente por su propia naturaleza contradictoria, conflictiva y dialéctica. El prólogo a *La Celestina* de 1502, que inaugura una forma de escritura teatral en Occidente, se abre con una cita de Heráclito, según la cual todas las cosas están creadas a modo de contienda o batalla. Tanto la cita, como buena parte del prólogo, proceden del que Francisco Petrarca antepuso al segundo libro de su obra *Remedios contra adversa Fortuna*.

Por su parte, el sabio judío español Dom Sem Tob de Carrión asegura en sus *Proverbios morales* que las cosas se manifiestan contradictoriamente, que ni la cordura es siempre buena, ni la locura es siempre mala, que el mundo está construido en oposiciones absolutas, y que lo mismo da perder por poco que perder por mucho. Petrarca y Dom Sem Tob escriben estas sentencias en el siglo XIV y, si en alguna ocasión ya se las he aplicado a la poesía de Alfonso Vallejo (Gutiérrez Carbajo, 2000: 7), con la misma pertinencia convienen a su teatro.

Esa manifestación contradictoria de las cosas determina, a su vez, el *conflicto* en la dramaturgia vallejiiana. La realidad nunca muestra una sola cara, y aunque en un primer punto de vista así lo parezca, la cara que se muestra está a la vez implicando y explicando la contraria. Por no haber entendido así las cosas, algunos han acusado a Alfonso Vallejo de que menosprecie el realismo. Pero la concepción realista, tal como se nos muestra, y como se ha apuntado con anterioridad, es una explicación parcial e insuficiente de la realidad. Explica solamente una parte del conjunto. La realidad es tremendamente poliédrica, y el denominado realismo te muestra solamente la superficie. Te explica, pero no te implica.

Algunas de estas cuestiones estaban ya en el fondo de los debates que enfrentaban a idealistas y realistas a finales del siglo XIX, e incluso de las diferencias que se suscitaban entre realistas y naturalistas. Pero Alfonso Vallejo, por profesión y vocación, conoce muy bien tanto lo aparential o fenoménico como lo esencial o nouménico, y su formación científica lo habilita magníficamente para explorar y explicar las zonas más misteriosas y desconocidas de la realidad.

Para vencer lo que algunos filósofos denominan «el infierno de lo Mismo» (Baudrillard, 1991:123-123), Alfonso Vallejo enfrenta constantemente la identidad con la alteridad, lo uno con lo otro, porque sabe que en este juego de contrarios se asientan las construcciones que confieren sentido (ζ) a nuestra vida.

Con gran sagacidad han señalado los analistas más conocidos de los procedimientos dramáticos vallejianos que éstos derivan del psicologismo de la escuela norteamericana —sobre todo de su etapa auroral— y, en ocasiones, del teatro europeo llamado existencial, en el que apareció y se desarrolló el concepto de estirpe posromántica de *situación límite*: «Como Strindberg, O'Neill y Beckett, Alfonso Vallejo —sobre ese mismo trazado de *situaciones límites*— va mucho más allá que Albert Camus, Jean Paul Sartre, Gabriel Marcel o cualquiera otro de los acuñadores históricos de la fórmula». (Fernández Santos, 1985: 10). En un sentido semejante, he situado en otra ocasión el teatro de Alfonso Vallejo entre la contrautopía y las *situaciones-límite* (Gutiérrez Carbajo, 1999). Alfonso Vallejo aunque no suscriba todos los postulados de la *Crítica de la razón dialéctica*, sabe, como Sartre, que la *experiencia humana* es la única capaz de afirmar la existencia de ese algo que el individuo construye en su relación con el mundo, pero que se le escapa en tanto que los otros también lo construyen. Y si el autor de *Las moscas* asegura que cada individuo no es más que una totalización, y que «la dialéctica es la ley de la Totalización», Alfonso Vallejo va mucho más lejos, y huyendo del hueco y del vacío, afirmará con Anaxágoras que «todo está en todo», y, como el filósofo presocrático, busca conciliar el eleatismo con la pluralidad y el movimiento. Difícil tarea, pero es la tensión fundamental que estructura sus piezas. Es la tensión que determina también la dia-

léctica del ser y el parecer, la dialéctica que seguía embargando a los filósofos griegos de la época del *Edipo rey*, de Sófocles. Edipo se debate en esta misma tensión de lo aparential y lo real. Edipo quiere saber la verdad, pero cuando alcanza a conocerla, no la soporta, se arranca los ojos y se echa la noche en su torno. Los personajes de Alfonso Vallejo están atravesados por esta misma tensión, pero su instinto les lleva a tomar decisiones diferentes. Se afanan en buscar la luz y la claridad en medio de la noche y las tinieblas. Están empeñados en encontrar la disimilitud en el universo de lo similar.

La *tensión* se muestra en algunas de sus obras no sólo por una relación de antítesis o de oposición, sino también por un proceso de disgregación o desintegración. *El desguace* sería un buen ejemplo, aunque no el único, de este proceso desintegrador. Su teatro ha sido calificado, en este sentido, por algunos críticos como «teatro de la desintegración», desintegración del individuo, desintegración de la sociedad. (Bilbatúa, 1979: 9). Pero su universo dramático es mucho más: es desintegración de lo compacto y macizo, y condensación y fusión de lo fragmentario y disperso. Este doble proceso es el que imprime tensión filosófica, moral e incluso física a sus personajes. Sabas Martín, que —como se ha apuntado— cimenta la obra dramática vallejana en la estética de la transgresión, asegura que, para alcanzar esta práctica transgresora, ha resultado necesario realizar un recorrido lleno de tensiones: «En todas las obras de Alfonso Vallejo nos introducimos, casi de inmediato, en un ámbito dominado por la tensión. Una tensión múltiple e interrelacionada: en las situaciones, en las relaciones, en los comportamientos, en el lenguaje, en lo físico y lo mental, en lo real y lo alucinado, tensión incluso en los componentes escenográficos. De la interconexión e implicación entre todas ellas surge una dramaturgia de planteamientos límite (...) La realidad que se plantea en esa dramaturgia se ve asaltada, escindida, asediada y transformada por la afloración de ese cúmulo de tensiones» (Martín, 1985: 155). Mi mayor ambición —declara Alfonso Vallejo— ha sido representar personajes humanos dominados por la tensión, con toda una serie de limitaciones, junto a una serie de grandezas. A estos personajes, y al contexto en el que se desenvuelven resulta muy apropiado aplicar el

concepto de «realidad oscilante», que Américo Castro acuñó para el *Quijote*. En esa realidad los personajes se desenvuelven con la complejidad que el funcionamiento de la mente y el ejercicio de la vida les imprime. «Ellos mismos van diciendo lo que quieren ser —observa Vallejo— pero lo van diciendo a susurros. Casi no se les entiende. Con frecuencia son tan extraños, irreales y sorprendentes como la vida que quieren para sí».

De ahí deriva la *osadía*, otro de los presupuestos fundamentales de su poética dramática. De don Quijote se afirmó que no era loco sino atrevido, y del teatro de Alfonso Vallejo, se puede afirmar también que es atrevido, osado, valiente y provocador. Alfonso Vallejo, como buen neurólogo y buen indagador de los misterios de la mente, sabe que en el fondo de toda neurosis subyace, como decía Freud, un miedo a la muerte o un miedo a la locura, o ambos a la vez. En un universo, donde el caos y el azar desempeñan una función tan importante como el orden y la necesidad, hay que asignarles inevitablemente un papel protagónico al miedo, a la locura y a la muerte. Pero los personajes vallejianos no están atravesados por la náusea o la angustia existencialistas, aunque más arriba se haya hecho mención al concepto de situación límite. Sus personajes saben que vivir ya es bastante, y que lo demás —como diría Josep Pla— es propina. Son conscientes de que la vida es un misterio y de que el hecho de que estemos aquí debe de ser debido a que una serie de energías y de fuerzas en un momento, en el que aún no existían los días ni el tiempo, chocaron y se entrecruzaron milagrosamente. El discurso de sus personajes así lo proclama muchas veces, aunque el registro que se elija no sea el de un lenguaje científico o formal sino coloquial o de base oral. He aquí una nueva muestra de osadía. Las criaturas de su teatro apelan a veces, en efecto, a la autoridad de Kant, Bergson o Husserl pero no lo hacen con un tono categórico o apodíctico sino con una actitud desenfadada e incluso carnavalesca. Nadie que no estuviese armado de una formación científica tan sólida como nuestro autor podría atreverse a poner en boca de sus criaturas argumentos capaces de dejar en entredicho los principios matemáticos de Newton o la teoría de la discontinuidad de la energía de Max Planck.