

EL EXTREMEÑO ALFONSO VALLEJO Y SU VERSIÓN DE MACBETH*



FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAÑO

Alfonso Vallejo es uno de los fenómenos más extraordinarios del panorama cultural español. Nace en Santander en el año 1943, pero todos sus ascendientes son de Extremadura y él lo proclama constantemente. Neurólogo clínico, pintor, poeta y dramaturgo extraordinario, avalado con los premios Tirso de Molina, Lope de Vega y Fastenraht de la Real Academia Española, posee una cultura científica, filosófica, artística y literaria de la más alta calidad. Clásico, renacentista, ilustrado, moderno, post-moderno, adelantado a todo, nada a él le es ajeno, y en todos los campos brilla con luz propia. En un país de “arrieros, lechuzos y tahúres y logreros” -como Antonio Machado le describía a Unamuno la España de la época- parece que molestan el buen hacer, la bondad y la inteligencia. Alfonso Vallejo, que conoce muy bien la España de ahora y la de siempre, tiene, como Unamuno, “el aliento de una estirpe fuerte”, sigue abriendo nuevas brechas, trazando nuevos caminos, alumbrando siempre un rayo de luz y de esperanza, de esperanza biológica y vital. Alfonso Vallejo es imparable y nada ni nadie va a poder detenerlo. Así nos lo demuestran sus últimos libros de poesía, sus pinturas recientes, y la magistral obra de teatro *Nagashaki-Macbeth*, en la que me centraré este trabajo.



Alfonso Vallejo

Frente al panorama desolador que presentaba Machado y que sigue tristemente vigente en nuestros días, Alfonso Vallejo piensa que la vida, el arte y el teatro tienen que cambiar. Vivimos un mundo nuevo, “acelerado”, en permanente desarrollo. El teatro debería corresponder a las exigencias de una realidad en velocísima evolución.

La extensa y riquísima obra artística de Alfonso Vallejo –la poética, la teatral y pictórica se nos muestra como un vasto *theatrum mundi*, un escenario en el que se representan diversos mundos, un espacio por el que deambulan numerosos personajes que, a su vez, se multiplican en otros personajes, unos ámbitos en los que, con los más intensos y trepidantes ritmos, se escuchan variadas músicas, un concierto en suma, que reproduce lo que los grandes maestros, como Shakespeare, Calderón y Valle-Inclán, desde otros tiempos, lugares y perspectivas, nos ofrecieron de manera igualmente sabia y fascinante.

En la inmensa cartografía vallejana, su teatro es esencialmente abierto y polifónico, desmintiendo en la práctica el argumento de Mijail Bajtín sobre el carácter monológico del arte dramático. Es verdad, como han señalado David Hayman, Huerta Calvo y he argumentado yo mismo –hablando precisamente del teatro de Vallejo–, que Mijail Bajtín, aunque reniegue de cualquier monologismo autoritario, admite elementos carnalescos en el teatro cómico. Efectivamente, cuando presta atención al drama satírico –el género teatral carnalesco por antonomasia en la Antigüedad – subraya ya su carácter no monotonal y lo incluye junto a otras formas jocosas, como el diálogo socrático, la diatriba y la sátira menipea en el marco propio del carnaval.

El teatro de Alfonso Vallejo, como he señalado en otros momentos, ha merecido la máxima atención de estudiosos tan reconocidos como Enrique Llovet, Ursula Aszyk, Wilfried Floeck, Ángel Fernández Santos, César Oliva, José Monleón, Lázaro Carreter, F. Álvaro, María Francisca Vilches de Frutos, Haro Tecglen, John P. Gabriele, Javier Huerta Calvo, María José Ragué-Arias, Manuel Gómez García, Emilio Coco, Ignacio Amestoy, Enrique Centeno, Enrique Herreras, Sabas Martín, J. Baumont, César Antonio Molina, Miguel Medina Vicario, Mar Rebollo, Berta Muñoz. Altísima fue la atención que le prestó siempre a su teatro el gran maestro William Layton.

He argumentado que Alfonso Vallejo es uno de los astros más potentes y brillantes del universo teatral contemporáneo. Esa potencia y esplendor creativos son quizás los elementos que deslumbren a los que se acercan a su obra, clasificándola de forma muy diversa. Cada una de sus piezas es diferente de las otras, como cada uno de sus cuadros o de sus poemarios es distinto de los otros. Es un fenómeno extraordinario y único que un creador haya podido cultivar durante más de 50 años el teatro, la poesía y la pintura con la destreza, el talento y la gracia que lo ha hecho Vallejo.

Pero, con la excepción de Vallejo y de algún otro autor, la idea de un teatro burgués, de familias con problemas internos que se resuelven de puertas adentro o de puertas afuera, sigue estando vigente. Hace falta, sin embargo, algo más. El teatro, desde Ibsen hasta el americano más moderno o incluso el español, funciona con unas reglas de personajes bien definidos creciendo en una trama societaria real, natural, con destellos

de fantasía ocasional. Y junto a este tipo de dramas, se cultivan otros muchos tipos de teatro: político, de protesta, simbólico, postmoderno, metateatral, etc.

Pero con frecuencia, la misma realidad política del mundo marcha con mayor celeridad que la realidad escénica. Y esta situación no se corrige con inventar “lo nuevo”, lo extraño, lo raro, la nueva corteza, el otro barniz, las muecas importadas, lo último visto en el último viaje o incluso en Internet. El teatro tiene que salir de dentro, de las tripas, como un quejido, un lamento o una forma de inspiración irracional. En este sentido, Vallejo escribe a tumba abierta, como se titula una de sus obras, lanzándose contra todo, orientado por un instinto interno, como el de los hurones y el de los lobos. Todo el material que va obteniendo, lo mezcla como puede hasta que, después de muchísimos intentos, le huele a teatro. No es que no sepa escribir de otra forma. Es que, si no es así, no le interesa.

Le parece que sobre el hombre y la sociedad actual pesan esencialmente dos grandes problemas: la extremada violencia del Poder contra el Poder. “La ley de la fuerza y no la fuerza de la ley”, como diría Chomsky, y la posibilidad de un holocausto nuclear y de una extinción de la especie. Y si esta extinción no es total, las mutaciones genéticas irreversibles que pueden soportar los supervivientes como carga de aniquilación y destrucción monstruosas serán letales.

Nada de muecas, rictus, parrafadas, discursos, opiniones, disquisiciones y monsergas. Lo que hay. Para enfrentarse a este problema, Vallejo ha ido dando tumbos por las bibliotecas, por las calles, atento a todo, y especialmente a sus lecturas y a sus estratagemas. Como luego desarrollaré, en *Nagashaki-Macbeth* hay algo interno, profundo, de la más alta calidad, que hace falta poner de relieve con una dirección exquisita y unos medios europeos modernos, en escenarios grandes, potentes, con buena tecnología, que obvie lo que se viene haciendo desde hace 150 años. Frente al teatro adormilado, una pedrada bien intencionada.

Teatro isabelino, teatro documento, cómico, desgarrado, incomprensible por los rápidos cambios, repetitivo a veces, para romper el orden cronológico.

Hay tener en cuenta que ya en *El escuchador de hielo* Vallejo toma una obra, *María Estuardo* de Schiller, para plantear un tema teatral, con fragmentos del texto incrustados en la acción, junto a la confrontación entre María e Isabel. Y como en *Nagashaki-Macbeth*, en *Jindama* y en otras obras del autor, los personajes, a la vez que interpretan se plantean cuestiones sobre el propio texto que están representando, sobre los desdoblamientos, los decorados. Existen numerosas versiones de *Macbeth*, como las literarias de Ionesco,



Vallejo, E. Morientes y FGC

Barbara Garson, Griselda Gambaro, Gino Luque, las musicales de Giuseppe Verdi y Richard Strauss y las filmicas de Frank Benson, Orson Welles, Akira Kurosawa, Andrzej Wajda Glauber Rocha, Phillip Casonn y Roman Polanski.

En el cuadro II de *Nagashaki-Macbeth*, el protagonista alude a la versión de Verdi, y Triana a la que llevó a cabo Orson Welles.

Darío Villanueva en “La transformación de la obra literaria: los *Macbeth* de Roman Polanski y de Harold Bloom” se refiere a las diversas adaptaciones de *Hamlet* y de *Macbeth*, y a los diversos análisis sobre las mismas, incluyendo incluso el que yo mismo expuse hace años en un importante congreso de Literatura general y Comparada. El profesor Villanueva pone, así, en relación la versión cinematográfica realizada por Roman Polanski en 1971 con la lectura crítica del texto shakespereano incluida por Harold Bloom en su monumental monografía *Shakespeare: The invention of the Human*. Partiendo del concepto de *hipertextualidad* de Gérard Genette, el *Macbeth* de Shakespeare podría considerarse, según el profesor Villanueva, el hipotexto de dos hipertextos, el *Macbeth* de Polanski y el capítulo crítico homónimo de Harold Bloom.

En la versión de Vallejo, única y distinta de todas las versiones, relecturas y adaptaciones -como suelen ser su conducta, su instinto y su norma-, siguiendo el concepto de *hipertextualidad* de Gérard Genette, la realidad histórica funciona como hipotexto de dos hipertextos, el *Macbeth* de Shakespeare y el *Nagashaki-Macbeth* de nuestro autor.

El *Macbeth* de Vallejo consta de cinco actos, en los que va siguiéndose el desarrollo de la obra, clarificando las escenas y los personajes, con un complejo desarrollo en muchos planos y niveles. Con frecuencia se hace referencia al *Macbeth* histórico, que fue rey de Escocia en siglo XI, y al que en 1606 representa Shakespeare en una versión que no coincide con la inicial. Además, los actores, que son “regresados” no se sabe de dónde, son actores sin saberlo, sometidos a sus propias pasiones e incoherencias. Un lío, pero muy organizado en el fondo, con los correspondientes bombazos finales contados por los mismos actores. Como diría Derrida (1967), teatro como “una anarquía que se organiza”.

En *Nagashaki-Macbet* los personajes son intérpretes al menos en los dos sentidos que encierra este término interpretar: representan un papel y a la vez comentan e interpretan el papel que están representando. No me extrañan estas reflexiones, ya que como observan Ducrot y Todorov, en la noción de personaje se incluyen diferentes categorías, lo que lo convierte en uno de los integrantes teatrales más problemático, aunque absolutamente imprescindible. En la Poética de Aristóteles, la acción es el criterio que permite distinguir la naturaleza del personaje. Para la definición de la tragedia, Aristóteles utiliza dos criterios claves: el de acción y el de personaje. Esta definición es seguida por la poética clasicista y continúa vigente en ciertas concepciones como las de Bentley y en los planteamientos que recurren al concepto de actante, como los de Tesnière y Greimas.

Por la acción y por su reflexión se caracterizan los personajes de Vallejo, que ha tomado a Macbeth como ejemplo de violencia ciega, sin salida, en cadena, con crímenes tipo mafia. Y a su mujer como algo distinto a lo habitual. Nada de Lady Macbeth mala, inductora del crimen, por ambición, sobre un marido débil, en sus manos.

Y los dos “vaporizados” también son ciertos. Sobre todo, Yu, del que puede verse su sombra tipo hollín sobre las piedras. Triana es una bailaora gitana guapísima, capaz de llenar el tiempo del espectáculo ella sola. Y Yu, igual, un gitano o un bailarín del grupo de Ullate, o un músico rumano total, igual que la orquestina, etc.

Los personajes de *Nagashaki-Macbeth* se me parecen más a los de Cervantes que a los de Shakespeare. Don Quijote, muy consciente de quien es y de lo que representa en el mundo, dice tajantemente: “Yo sé quién soy”. De una forma semejante se expresan los personajes de Vallejo. El protagonista es consciente de que representa al Macbeth histórico y no al de Shakespeare: “Lo cierto es que estamos en un lío. Los cuatro. Yo soy Macbeth. Pero no el de Shakespeare, sino el antiguo. Macbeth, el del siglo XI, el escocés de verdad, el Macbeth originario, que reinó de 1040 a 1057. ¡Y he vuelto vestido así en el XXI, diez siglos después! ¡Esto es una canallada!” En el cuadro V asegura que es “realidad absoluta convertida en sueño”. Pero con anterioridad había proclamado rotundamente lo que entraña su personalidad: “Aparte de ser criminal, yo no soy un gilipollas. Macbeth fue siempre astuto y desconfiado” (cuadro III). En el cuadro siguiente no encuentra discordancia entre lo que él representa y lo que es el mundo que le rodea: “No tengo buen nombre. Lo sé. Pero deben aceptar que la situación actual del mundo es... desconcertante”. Si a Triana le parece Macbeth mejor que James Bond, su mujer aclara que “es un vago. Parece que se va a comer el mundo y no dobla el espinazo ni para ponerse las botas”.

Lady Macbeth, en su presentación, subraya los aspectos negativos de su marido y realiza una dura crítica del dramaturgo inglés: “Yo soy Lady Macbeth, la esposa de este descerebrado. Y según Shakespeare, me suicidé tirándome por una ventana del castillo. (*Fuma y bebe.*) ¡Mentira podrida! William era un mentiroso total, se ponía ciego de cerveza todos los días y se inventaba unas historias truculentas que le han hecho muy famoso... pero Shakespeare, en el fondo era un sinvergüenza, que copiaba a diestro y siniestro todo lo que caía en sus manos!” Lady Macbeth insiste en esta visión desmitificadora y en afirmarse como dueña de la situación: “¡Vaya un figurón! Eres muy chulito de cara a la galería... pero quién paga el IBI del Castillo... Dilo... dilo... ¡Yo, lady Macbeth! ¿Quién se ocupa de que haya un poco de leña para calentarse los pies? ¡Yo! Que, como hay tan poco dinero... tengo que salir por las noches a recoger ramas del bosque, vestida de bruja, para que nadie me reconozca... y que esto parezca un castillo medieval... ¡Anda, dilo, valiente! Que como no paguemos la hipoteca el próximo mes, nos van a desahuciar!”

Yu aprovecha su presentación para introducir la segunda acción que vertebra la obra, y a la vez que se caracteriza a él mismo, introduce a Triana: “Yo soy Yu. Fui japonés en su momento. Lo cierto es que lo que está pasando aquí... sinceramente no hay

quién lo entienda. Pero el 6 de Agosto de 1945, a las 8h. 15 minutos me cayó encima la primera bomba atómica de la Historia... y me quedé “vaporizado”... volatilizado e incrustado en un adoquín. La temperatura subió a millones de grados de repente y me hizo desaparecer. Yo estaba a la puerta del Banco de Hiroshima esperándola a ella (Señala a Triana.) que era y es mi amor eterno... Ella estaba dentro, en el sótano del Banco... y el hormigón del techo y las paredes impidieron que muriera. Sobrevivió. Huyó a Nagasaki, como otros muchos y allí, el día 9 de agosto de 1945, le cayó otra bomba atómica encima y me la devolvió en forma de humo humano. Y ya juntos, en otra esencia y otra dimensión, seguimos enamorados. (Pausa.) O por lo menos, así es como lo veo yo... desde la Nada”.

Triana aporta un elemento capital que algunos críticos, siguiendo el método de *Verfremdung* de Brecht, con su efecto de distanciamiento-extrañamiento, podrían considerarla como un contrapunto del resto de los personajes, y sin embargo, según mi opinión, constituye uno de los elementos fundamentales de la obra, convirtiendo lo lúdico en un elemento axial de la acción: “Yo soy Triana. Española. De Jerez de la Frontera. Soy artista, bailarina y bailaora, me encanta la música, el sonido y el color. Dicen que soy muy guapa y que estoy como un tren. Pero yo creo que no... Vamos como un tren de cercanías. Para que ustedes me entiendan, como dice la Macanita en un cante: “Cuando por la calle voy/ la gente me mira mucho/ y yo bonita no soy.”

Junto a las concepciones aristotélicas, algunos estudiosos de Shakespeare y del teatro en general, consideran al personaje una proyección del autor, como sucede en las corrientes psicologistas y psicocríticas, derivadas en buena parte de los postulados de Freud, Jung y Adler, y algunas escuelas anglosajonas centradas especialmente en la psicología diferencial. La consideración psicológica y psicoanalítica que Sigmund Freud lleva a cabo de Shakespeare ha sido objeto de una inversión irónica por Harald Bloom, según el cual, el dramaturgo inglés sería el auténtico creador del psicoanálisis mientras el papel del médico vienés se reduciría al de mero codificador de la práctica psicoanalítica. En coherencia con ello, llega a afirmar: “Hamlet no tenía un complejo de Edipo, sino que era el propio Freud el que tenía un complejo de Hamlet y, quizá el psicoanálisis es un complejo de Shakespeare”. Las concepciones existencialistas, que han gozado de gran predicamento en el teatro de Camus y de otros autores, reciben una buena réplica por el propio Macbeth de Vallejo: “¡Lo que pasa es que yo, que tengo problemas de identidad personal existencialista... vestido así. Lo cierto es que no sé por qué... No sé bien qué hago aquí. Parece ser que respiro, que estoy vivo y puedo moverme. Pensar, hablar y sentir. Pero... yo no sé muy bien por qué” (cuadro IV).

Vallejo, que conoce muy bien las teorías psicoanalíticas y neurológicas, no se proyecta en sus personajes sino que aprovecha sus conocimientos científicos del cerebro para dirigir el comportamiento de los actores, que se interrogan continuamente sobre el papel que están representando, sobre la propia esencia del teatro e incluso sobre el lugar en el que están, aunque el espacio, como todos los elementos de esta obra, son susceptibles de múltiples interpretaciones y se sitúan, según las circunstancias, en diversos

planos: “Parecía que estábamos muertos... ¿Verdad? (...) Y de pronto... zas... Estamos aquí. Sin saber muy bien adónde estamos. Pero con muchas ganas de vivir”.

Sí podrían aplicarse a este teatro la tesis de Mijail Bajtín, según las cuales el autor se expresa a través de sus personajes sin identificarse con ninguno. Según mi teoría: sin identificarse con ninguno y fundiéndose con todos con todos. Aquí radica la singularidad de los personajes de Vallejo y de la naturaleza del propio autor: seres no unívocos, monolingües y cerrados sino polisémicas, abiertos, multilingües. Seres conformados por diversos planos que se interfieren y convergen. Una convergencia que un lugar de propiciar la unidad y el estatismo, genera una explosión que se dispara en distintas direcciones, buscando siempre la multiplicidad, la riqueza y la diversidad de lo real.

A los enfoques psicológicos apelan también determinadas construcciones semióticas, para las cuales el proceso de constitución semántica del personaje está unido al concepto de identificación, aunque la identidad psico-sociológica se defina como un proceso de comunicación. En el teatro, “el hábito sí hace al monje” y la apariencia resulta fundamental para el proceso de identificación del personaje.

La cuestión de la identidad encierra una importancia capital para la concepción del personaje en esta y en otras obras de Alfonso Vallejo, en las que son numerosas las referencias a la existencia humana en los contextos científicos y filosóficos. En las declaraciones que realizó a Miguel Medina Vicario a propósito del drama *Holderlin*, Alfonso Vallejo aseguraba que el teatro tiene que ver con los hombres que viven una realidad, pero que esta realidad supone un proceso mucho más complejo que el enfrentamiento cotidiano con el que choca la existencia. Sobre la “supuesta realidad” gravita la irrealidad y la anti-realidad: “El hombre vive su existencia no sólo de una manera real, sino también desde la irrealidad, desde sus campos interiores, reinventando su propia vida al hacerla, imaginándola, dilatando su contenido. De alguna forma, también desde la ficción”. Es justamente lo que expone en *Nagashaki-Macbet* Triana, cuando hablan de la realidad y de la irrealidad.

En el ámbito de la representación, el personaje viene a ser el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos. El personaje, en su relación con el texto y con la representación, es una noción que no se puede obviar, aun en el caso de que no haya de ser considerado como una sustancia (persona, alma, carácter, individuo único) sino como un *lugar geométrico* de estructuras diversas, con una función dialéctica, como sucede en los personajes de los grandes dramaturgos, como Alfonso Vallejo.

La dimensión dialéctica del personaje es la que explica las reflexiones de Triana sobre el papel que representa y el lugar donde se encuentra en el cuadro XVI: “¡No sé dónde empieza mi personaje y dónde acaba. Si soy una en muchos o muchos en ninguno... si represento la realidad o la sin razón... el antiteatro o la perfección. ¡Estoy hasta el moño!”. En un sentido semejante se manifiesta Macbeth en el cuadro VII: “Nadie es lo que parece. Somos muchos juntos en permanente disputa. Un enigma sin solución”.

Coinciden así con lo que Fernando Pessoa afirma sobre la identidad y la complejidad del personaje, al afirmar que el “yo” es un escenario por el que transitan numerosos “yoes”.

Lady Macbeth en el cuadro III le dice a su marido: “Eres Glamis, y Cawdor,/ y serás lo que te anuncian”. En su encuentro con las brujas se proclaman los diversos títulos que ostenta: “¡Esperad, imperfectas hablantes, decid más!/ Por la muerte de Sinel soy Barón de Glamis,/ mas, ¿cómo de Cawdor? El Barón de Cawdor vive/ y continúa vigoroso; y ser rey/ traspasa el umbral de lo creíble,/ tanto como ser Cawdor”.

Macbeth, que conoce las distintas personalidades que integran su propio yo y las diversas etapas históricas por las que ha transitado su personaje, ante la desaparición repentina de las brujas se pregunta: “¿Qué es esto? ¿Dónde estoy? Si yo estaba tan ricamente muerto/ desde el siglo XI escocés...¿a qué viene esto ahora...?”.

Yu, por su parte, nos informa en el cuadro III de la transformación que sufrió después de la catástrofe: “Yo me quedé como un signo, como una traza en la pared. No como un animal pintado con sangre, ceniza y barro, como en tiempos de las cavernas. Sino igual pero al revés. La huella de un hombre vivo incrustado en la pared”.

Esta misma transformación de los personajes es señalada por Macbeth en el cuadro IV: “Fotografías que, en un principio, permanecieron en secreto, mostraron cómo algunos individuos, debido a las altísimas temperaturas que la primera bomba atómica produjo, se disolvieron repentinamente, se transformaron en polvo, pegado a los adoquines...”

Igual de rica y de compleja que la noción del personaje se nos muestran en el teatro de Alfonso Vallejo, y en concreto en *Nagashaki-Macbeth* las categorías del espacio y del tiempo. En la sinopsis inicial de esta obra se nos describe ya un espacio escenográfico de gran complejidad con planos móviles y cambiantes: “Luz, sonido, espacio, movimiento presentan una gran complejidad y deberían ser resueltos por un equipo especializado, en relación muy directa con el texto./ La escena representa una enorme burbuja de plástico, con diferentes pantallas y excrescencias que de vez en cuando se hinchan y mueven. Parece un útero gigantesco capaz de contraerse y dilatarse./ La luz que penetra por las paredes no es uniforme, por lo cual el suelo y la atmósfera ofrecen planos cambiantes, móviles, de forma diversa y cambiante coloración. Locura. Ritmo”.

No es extraño que Vallejo le conceda esta importancia al espacio, ya que las consideraciones sobre el mismo nos llegan desde el inicio de la reflexión filosófica. Platón lo define como receptáculo en su diálogo *Timeo* y en Aristóteles este concepto encuentra su tratamiento en las conexiones de los lugares con la *mimesis*. En el pensamiento filosófico posterior, si Locke asocia el espacio a la idea de extensión, Leibniz estima tal identificación como una confusión, y considera que las “ideas y las verdades nos son innatas como inclinaciones, disposiciones, hábitos o virtualidades naturales...” Se adelanta, así, a la estética trascendental kantiana y define el espacio como “un orden de coexistencia de datos”. En un sentido semejante, para Kant, el espacio y el tiempo son “intuicio-

nes puras” y “formas a priori” de la sensibilidad”. Una nueva profundización en estos conceptos nos llega de mano de Ernst Cassirer, que distingue entre “espacio mítico” y “espacio geométrico”, y de Gaston Bachelard, para quien “nada es evidente. Nada es dado. Todo es construido”, afirmaciones que suscriben en su totalidad la teoría y la práctica dramática vallejianas. El espacio literario, por su parte, ha atraído la atención de los teóricos, y a él le han dedicado importantes investigaciones, entre otros, Maurice Blanchot, Gerard Genette y Iuri Lotman. Este grado de estimación adquirido por el espacio contribuye sin duda a que muchos autores lo consideren el elemento básico del género dramático, aquel en el que el drama adquiere su máxima especificidad. Todos los elementos dramáticos encuentran en el espacio su lugar sémico, según Ubersfeld, y Breyer argumenta que el hecho teatral no puede definirse sólo por el actor o por el texto, sino fundamentalmente por el ámbito escénico.

En este sentido, Alfonso Vallejo desarrolla todas las potencialidades del espacio dramático, en consonancia con su concepción de la complejidad del fenómeno teatral y también acorde con su propio concepto de la realidad, que coincide, a mi ver, con la “realidad oscilante” que defiende don Américo Castro y con la afirmación de Ramón Gómez de la Serna de que “el mundo no es tan mundo” como nos lo cuentan.

En una acción dramática, caracterizada por el entrecruzamiento de diversos conflictos y de distintos planos, los personajes se manifiestan en el sentido preconizado de que nada es dado ni evidente, todo va construyéndose en consonancia con el desarrollo escénico. Triana anuncia en el cuadro II: “Y de pronto... zas... Estamos aquí. Sin saber muy bien adónde estamos. Pero con muchas ganas de vivir”. Y Lady ratifica: “En la irrealidad”. En el cuadro XIII la misma Triana asegura “Estamos en otra dimensión”, en el XVI se interroga sobre el espacio escénico y coincide en sus apreciaciones con lo que el autor indica en la acotación inicial: “¿Dónde estamos? ¿Qué es esto? ¡Parece que estamos en una matriz! ¡En la matriz de la Historia! ¡El útero del horror!”.

Si el ámbito escénico es dinámico y cambiante, los lugares en el que sucedieron los acontecimientos históricos de los bombardeos se nos describen con gran detalle y concreción: “En el momento del bombardeo Hiroshima era una ciudad de cierta importancia industrial y militar. Hiroshima era una base de abastecimiento y logística menor para la milicia japonesa. La ciudad era un centro de comunicación, lugar de almacenamiento y un área de reunión para las tropas. Fue una de las ciudades japonesas que fueron deliberadamente preservadas de los bombardeos aliados con el fin de poder efectuar posteriormente una evaluación precisa de los daños causados por la bomba atómica. /El centro de la ciudad tenía varios edificios reforzados de hormigón, así como estructuras más livianas. Fuera del centro el área estaba repleta por pequeños talleres de madera ubicados entre los hogares japoneses. Algunas plantas industriales se encontraban en las afueras de la ciudad. Las casas eran de madera con pisos de teja y también muchos edificios industriales tenían armazón de madera, por lo que toda la ciudad en su conjunto era altamente susceptible a daños por incendios” (Cuadro XIV).

Con el mismo detalle y precisión se nos describe la otra ciudad, víctima del bombardeo, en el cuadro XVI: “La ciudad de Nagasaki había sido uno de los puertos más grandes en la parte sur de Japón y tuvo gran importancia durante la guerra por su gran actividad industrial, incluyendo la producción de artillería, barcos, equipo militar, así como otros materiales de guerra./ En contraste con el aspecto moderno de Hiroshima, la mayoría de los hogares eran de tipo antiguo: edificios de madera en su totalidad y piso de azulejo. Muchas de las pequeñas industrias también estaban alojadas en edificios de madera y no contaban con la infraestructura necesaria en caso de explosión. Debido a que la ciudad creció sin un ordenamiento ni planificación adecuada, era común encontrar hogares adyacentes a fábricas a lo largo de todo el valle”.

Si en la narración de la verdad histórica, la referencialidad es concreta y precisa, en la representación escénica, los personajes se preguntan con frecuencia sobre los papeles que desempeña y el lugar en el que se encuentran. Ya en el cuadro I exclama Lay Macbeth: “¡Qué bien se está aquí! ¡No sé si estamos en las Islas Canarias o en Madrid, pero aquí ponen unos cócteles que quitan el sentido!”.

Sin embargo, su esposo se lamenta de haber abandonado las maravillas del infierno donde se encontraba para regresar a un mundo gobernado por ladrones, que hacen explosionar bombas atómicas y provocan el holocausto nuclear.

En este cambio constante de planos y lugares, el protagonista puede realizar una precisión mental y desplazarse del infierno a uno de los espacios más flamencos de Madrid: “¡Estamos en el Café de Chinitas! Yo no me había dado cuenta, pero ahora he comprendido que estamos en la Gloria!”.

Macbeth sigue añorando el espacio no tan infernal: “Yo estaba tan tranquilo en el Infierno, con todos los sinvergüenzas que ha habido a lo largo de los años, que por cierto aquello estaba lleno... tan calentito... con Satanás, que tiene un trastorno de la personalidad muy evidente pero que no es un mal tipo... jugando mis partidas de póker, pegándome unas borracheras monstruosas todos los días, porque en el Infierno no hay que dar explicaciones a nadie ya... y me traen aquí... para darme una segunda oportunidad. ¡Si yo no la quiero, narices!”.

En el cuadro IV Triana le pregunta a Yu: “¿Dónde estás que no te veo? ¿En qué dimensión del aire, de la luz o la inspiración?”.

Si la acción dramática aparece siempre resaltada por la entonación lúdica, con frecuencia los mismos personajes se encargan de acentuar los elementos irónicos. Así, cuando Lady pregunta dónde están, su marido dice que parece un sueño; para Yu se trata de una fantasía y Triana, después de apuntar que quizá se trata de una alucinación, observa: “Igual estamos en un Teatro Nacional y del susto todavía no nos hemos dado cuenta”.

Junto a los personajes y al espacio, el tiempo constituye otro integrante esencial del arte escénico, y en las obras de Vallejo despliega todas sus enormes potencialidades. Las

formas temporales presentan en el *Nagashaki-Macbeth* tanto o mayor complejidad que las temporales.

Al igual que el espacio, el tema del tiempo es recurrente en la historia literaria y filosófica. La idea del “todo fluye y nada permanece” de Heráclito de Éfeso está asociada no sólo a la dimensión espacial sino también y principalmente al vector temporal. Platón en el *Cratilo* es el primero que presenta las tesis de Heráclito, y Aristóteles en su *Metafísica* comenta a su vez tales argumentaciones, aunque no se muestra enteramente convencido de que lo que se viene admitiendo como opinión heracliteana sea en realidad lo que dijo Heráclito. Al tiempo, junto con el espacio, dedica el estagirita el libro IV de su *Física*. En esta importante obra analiza el tiempo con criterios y métodos propios de la filosofía y de las ciencias de la naturaleza, y, al igual que Platón, asocia tiempo y movimiento. El tiempo –según Aristóteles– es el *número* del movimiento: es continuo como éste y no puede disociarse el uno del otro.

Como Aristóteles, los filósofos alemanes Kant y Hegel asocian el tiempo con el espacio. Para el primero ambas categorías constituyen formas a priori de la sensibilidad. Hegel, en su *Fenomenología del espíritu* nos invita, entre otras cosas, a la experiencia explícita del reconocimiento del tiempo y de nosotros mismos a través de las figuras de la conciencia y del pensamiento objetivadas por medio de la reflexión.

En una dirección divergente de la enunciada, Bergson, Spengler, Heidegger y otros filósofos se oponen a parangonar espacio y tiempo. Bergson, frente al tiempo-espacio, coloca el tiempo-duración en la introspección. El tiempo para Bergson no es sólo el externo, el cronológico, sino esencialmente la percepción que del mismo tenemos en nuestro interior. Mucho antes, una buena parte del pensamiento filosófico medieval, con Plotino y Agustín de Hipona a la cabeza, asegura que la medida del tiempo reside en nuestra conciencia.

Spengler separa del espacio muerto, el tiempo vivo, como destino e historia; y Heidegger opone el concepto tradicional de tiempo al de temporalidad, en la que encuentra el sentido ontológico de la existencia. Para Heidegger, el tiempo no es la antítesis del *ser*. El *ser* es ya devenir.

Los teóricos del teatro, por su parte, suelen interrelacionar, de ordinario, los conceptos de espacio y de tiempo. María del Carmen Bobes encuentra una estrecha vinculación entre las formas espaciales y temporales, y para Kowzan, los productos teatrales son comunicados en el espacio y en el tiempo.

En *Nagashaki-Macbeth* y en general en todas las obras de Vallejo existe una estrecha vinculación entre estas formas, vinculación que se advierte sobre todo en el lenguaje. Con frecuencia se refiere al tiempo dramático con metáforas espaciales y al espacio con metáforas temporales, o se combinan en una bien meditada simbiosis, como en este discurso de Macbeth casi al principio de la obra: “¡Que vergüenza! ¡Dejar el Infierno donde se encontraba uno tan calentito para hallarse en esta situación! ¡Con esta degeneración! ¡Estas bombas atómicas por doquier! ¡Estos misiles! ¡Estas bombas de hidrógeno! ¡A punto de estallar el holocausto nuclear! ¡El invierno nuclear! ¡La extinción! ¡Dejar el Infierno para que te extingan esos criminales que hemos elegido por gobernantes! ¡Entre tanto ladrón!” (cuadro I).

Sobre esta misma simbiosis se pronuncia el japonés Yu: “La verdad es que todo esto es muy raro. El aquí... no sabemos bien en qué consiste... Y el ahora parece sólo eternidad. Lo digo por decir algo... Porque yo no estoy aquí”.

Vallejo, que conoce muy bien la historia y todos los valores del tiempo, para que su obra adquiera a la vez que la mayor concreción la más dilatada universalidad, no duda en cruzar los planos temporales, y en ocasiones parece situar la acción no en otro tiempo sino en un “no tiempo”. Así se adapta más fácilmente a las diversas necesidades de la escena y les presenta un nuevo reto a los personajes, y sobre todo, al director. Como las mejores películas de ciencia-ficción, la obra de Vallejo, es a la vez un retorno al pasado y al futuro y una reflexión sobre el tiempo presente: “¡La cartera, el móvil y las tarjetas! Y en mis tiempos, en el siglo XI... no sabíamos qué eran esas cosas”.

El tiempo se marca muy claramente cuando se representan los acontecimientos históricos y se reproduce el texto de Shakespeare, que Vallejo encomienda a la voz coral del Ausente, como sucede en el cuadro III: “Al llegar la noche, Macbeth, instigado por su esposa, da muerte al rey cuando duerme en su aposento (...) “A la mañana siguiente se descubre el crimen. Macbeth culpa a los sirvientes de Duncan, a los que previamente ha asesinado, supuestamente en un arrebato de furia para vengar la muerte del rey”.

A veces el destino se impone al tiempo, como reconoce Yu en el cuadro IV, con una sentencia que repiten las diversas confesiones, entre ellas, la hebrea y la musulmana: “Cambiar el destino es muy difícil. Lo escrito, escrito está”.

Pero, a pesar del destino, en el teatro el tiempo puede transformarse, y por eso Triana le pregunta a Macbeth en el cuadro VIII: “¿Le darías la vuelta al tiempo y me llevarías a Dunsinane?”.

Lady Macbeth en el cuadro IX hace retroceder el tiempo al comienzo de la tragedia: “¡Entonces empezó todo! ¡Con una declaración de guerra que causó la matanza más grande de toda la historia! Empezó con violencia y siguió el camino de la sangre, de las armas y el horror, hasta llegar a la catástrofe nuclear”.

Macbeth al comienzo del cuadro XI concreta el tiempo de la segunda acción dramática con gran precisión: “A las 8.15 del 6 de agosto de 1945, el ‘Enola Gay’, un enorme B-29, dejaba caer su carga sobre esta ciudad japonesa. Las cuatro toneladas de ‘Little Boy’ preñadas de uranio estallaron a unos 600 metros de altura”.

En este mismo cuadro y siguiendo con el vector temporal de la segunda acción, Yu observa que “no de los momentos más esperados fue el primer ensayo realizado con una bomba nuclear”, que Oppenheimer bautizó como ‘Trinity’.

Los personajes de Vallejo, como Yu, combinan siempre la realidad histórica con la actual y con la construida por la propia representación

Como en todas sus obras, Vallejo nos hace aprender y disfrutar, con ritmo, con maestría, con gracia. Al igual que Ionesco, Alfonso Vallejo prefiere el teatro de lo irrisorio al teatro del absurdo, y su teatro es un teatro de claroscuros, sangriento, de situaciones límite, de la esperanza, de la transformación. Nada empieza ni nada se termina: todo se transforma. La muerte

no existe, existe el gran milagro de la vida, de la vida biológica; el milagro de que el Universo conserve siempre la energía y siga girando con una absoluta precisión. La esperanza resulta inevitable porque todo lleva a una permanente transformación de la vida en otra forma de vida. La esperanza se muestra, así, como un deber, como una obligación, como una realidad. Estamos, como he anotado en más de una ocasión, ante un festín, ante una carnicería, plasmada con humor, con risa carnavalesca, pero con un sentido profundo, con el significado de la lucha por la supervivencia, con la necesidad que tenemos de buscar sentidos y explicaciones a la dureza del mundo, con el “ruido y la furia” shakespearianos, que tan bellamente noveló William Faulkner y que tan bien conocemos todos los extremeños. En las obras de Vallejo encontramos siempre su propia biografía, pero también la historia de la filosofía, de la poesía, de la ciencia, de la cultura, de la redefinición del hombre, aunque quizá el hombre no tenga por qué ser redefinido. Y también un alegato, un alegato contra la estulticia, contra la mediocridad, contra la estupidez, contra la falta de solidaridad, de honor, de caballerosidad. Una invitación a poner nuestro reloj vital “a punto. Una exaltación biológica de nuestra existencia, del milagro de la vida, y, aunque sepamos que lo más seguro que tenemos es la muerte, una denostación y maldición de la misma, en el sentido que ya lo hizo el Arcipreste: “¡Ay Muerte! ¡muerte sseas, muerta é malandante!”.

El teatro de Vallejo, por tanto, nos fortalece, nos hace más sabios, más sanos, más felices, más solidarios, más vivos, en un mundo en el que se ha perdido el sentido de vida.

Referencias bibliográficas

- AMESTOY, I., (1993). “Sol ulcerado. Gaviotas subterráneas”: burladores y burlados en el teatro de Alfonso Vallejo, Primer Acto, 251 (1993), 16-17.
- ASZYK, U. (1995). Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX, Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos-Universidad de Varsovia.
- . (1997). “Alfonso Vallejo, un autor de nuestro tiempo”, Introducción a Crujidos. Tuatú, de Alfonso Vallejo. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- BAJTÍN, M. (1976). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza Editorial.
- BERENGUER, Á.y PÉREZ, M. (1998). Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982). Historia del Teatro Español del siglo XX, volumen IV. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BILBATÚA, M. (1979). “Alfonso Vallejo, un teatro de la desintegración”. Prólogo a Monólogo para seis voces sin sonido. Infratonos. A tumba abierta, de Alfonso Vallejo. Madrid: Espiral/ Fundamentos.
- BLANCHOT, M. (1995). L'espace littéraire. Paris: Gallimard.
- BOBES, M.C. (1987). Semiología de la obra dramática. Madrid: Taurus.
- BREYER, G.A. (1968). Teatro: el ámbito escénico. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CENTENO, E. (1996). (ed.). La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994). Madrid: SGAE.

- CENTENO et al. (1999). *El director teatral y la puesta en escena*, presentación de J. A. Hormigón. Madrid: Fundación Pro-Resad.
- COCO, E. (2000). *Teatro spagnolo contemporaneo*. Alexandria: Edizioni dell' Orso, volume secondo.
- DERRIDA, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DE TORO, A. – FLOECK, W. (1995). *Teatro español contemporáneo*. Autores y tendencias. Kassel: Reichenberger.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Á. (1985). “Las huellas de la tragedia romántica”. Prólogo a *Monkeys y Gaviotas subterráneas*, de Alfonso Vallejo. Madrid: Espiral/ Fundamentos.
- FERNÁNDEZ TORRES, A. (1980). “El cero transparente, Alfonso Vallejo/ T.E.C. Sí, pero no”. En *Pipirijaina*, 14 (1980), pp. 46-47.
- GABRIELE, J. P. (2001) *Vallejo, Alfonso. Panic*. Madrid: La Avispa, 2001. Estreno 30.1
- . (2007) “Alfonso Vallejo: Reflexiones de un dramaturgo solitario.” Estreno 31.2 (2005): 39-42; 45.
- . (2007). “Memory, Trauma and the Postmodern Self in Alfonso Vallejo's *Panic*”, en *Hispanic Journal*, vol. 28,n.2 (2007), pp. 53-66.
- .(2008). “Panic: confluencias vitales de la memoria.” *Teatro español del siglo XXI: actos de memorias*. Ed. Candyce Leonard y John P. Gabriele. Winston-Salem, NC: Editorial Teatro, 2008. 9-12.
- .(2008).“La existencia abismal en *Jindama*, de Alfonso Vallejo” Congreso: *La España de los siglos XX y XXI: el hispanismo peninsular*. Universidad de Ottawa, 27-29 de marzo de 2008.
- . (2009)“Realidades imbricadas y seres desdoblados: la vida como mise-en-abyme en *Jindama*, de Alfonso Vallejo.” *Bulletin Hispanique* 111.2 (2009): 639-653.
- . (2010).“El teatro como arte fenomenológico y experiencia intelectual: El escuchador de hielo, de Alfonso Vallejo.” *Siglo XXI* 8 (2010): 165-181.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1996). *El teatro de autor en España (1991-2000)*. Valencia. Asociación de Autores de Teatro.
- . (1997). *Diccionario de Teatro*. Madrid: Akal.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1998-2001). “La escritura teatral de Alfonso Vallejo”. *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 13/14 (junio 1998-junio 2001), 29-68.
- . (2000).“Adaptaciones cinematográficas de *Hamlet* y *Macbeth*”, en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, ed. Miguel Á. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano, Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 537-542.
- . (2001). *Teatro Español Contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED
- . (2004). “Pragmática Teatral: Alfonso Vallejo”, en *Anales de Literatura Española*, 17 (2004), Alicante, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura, páginas, 73-88.
- . (2005). Ed. de *¿Culpable? Psssss*, de A. Vallejo. Granada: Dauro.

- . (2005). “El mundo clásico en Ébola-Nerón de Alfonso Vallejo y en El Romano de José Luis Alonso de Santos, en Costas Rodríguez, Jenaro, ed. *Al amicam amicissime scripta: homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.
- . (2005). “Hermenéutica de los discursos teatrales y fílmicos”. En AA.VV., *Literatura y Cine*, Madrid, Asociación de Profesores de Español de Madrid “Francisco de Quevedo”, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Madrid, 2005.
- . (2006). *Estudio preliminar de Una nueva mujer*, de A. Vallejo. Granada: Dauro.
- . (2007) Ed. de *El escuchador de hielo*, de A. Vallejo. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- . (2008). “Los autores y las obras. De la posguerra a la posmodernidad. Las nuevas promociones: Vallejo, en *Historia del teatro breve en España / coordinado por Javier Huerta Calvo*, 2008, págs. 1270-1274.
- . (2009). *Cara a cara con Alfonso Vallejo*. Madrid: Huerga & Fierro.
- . (2009). “El animal no humano en algunas obras teatrales actuales”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 34. 2 (2009), páginas, 67/ 453- 92/ 478.
- . (2011). “El teatro de Alfonso Vallejo”, en Alfonso Vallejo, Ka-OS. Madrid: *El Teatro de Papel /Primer Acto*.
- . (2012). Ed. de *Sin principio ni final*, de A. Vallejo. Madrid: Cultiva Libros, S.L.
- . (2012). Ed. de *Utopía y realidad*, de A. Vallejo. Madrid: Nuevo Zorita, S.L.
- . (2013). “Alfonso Vallejo”, en *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*, ed. de F. Gutiérrez Carbajo. Barcelona: Edhasa (Clásicos Castalia), pp. 466-469.
- . (2013). Ed. de *Tiempo de indignación*, de A. Vallejo. Madrid: Abey Ediciones.
- . (2013). Ed. de *Duetto*, de A. Vallejo. Madrid: Abey Ediciones.
- . (2014). Ed. *Aire, tierra, mar y...sueños*, de A. Vallejo. Madrid: edición Punto Didot.
- . (2014). Ed. *Poesía*, de A. Vallejo. *Obras completas. Selección*. Madrid: Francisco Ortiz Cuadrado, 6 volúmenes.
- . (2014). Ed. *Teatro*, de A. Vallejo. *Obras completas. Selección*. Madrid: Francisco Ortiz Cuadrado, 6 volúmenes
- HARO TECGLÉN, E. (1980). “El cero transparente. En el mundo del símbolo eterno”. En *El País*, 13 de marzo de 1980, p.37.
- HERRERAS, E. (2008). Edición de *El desguace* de A. Vallejo y *La séptima escalera* de Juan Antonio Baca. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- HUERTA CALVO, J. (dir). (2008) *Historia del Teatro Breve en España*. Madrid: Editorial Iberoamericana - Vervuert.
- KOWZAN, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- LOTMAN, I (1973). *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard.
- LLOVET, E. (1980). Prólogo a *Cangrejos de pared*. *Latidos. Eclipse*, de Alfonso Vallejo. Madrid: Ediciones de la Torre.
- MARTÍN, S. (1985). “El teatro de Alfonso Vallejo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 416 (1985), pp. 151-157.

- MIRALLES, A. (1977). *Nuevo teatro español: una alternativa social*. Madrid: Villalar.
- MONLEÓN, J. (1978). Introducción a A. VALLEJO, (1978). *El cero transparente. Ácido sulfúrico. El desguace*. Madrid: Espiral/ Fundamentos.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- RAGUÉ-ARIAS, M.J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- REBOLLO CALZADA, M. (2004). Introducción a *Katacumbia* de A. Vallejo. Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- RUGGERI MARCHETTI, M. “La psicología del hombre. Vallejo Alfonso. Culpable y Pss. (Edición y prólogo de Francisco Gutiérrez Carabajo”. En : *De Assaig Teatre*. Núm. 56. p 289-291
- . (2006) “*Katacumbia, de Alfonso Vallejo: Universidad de Alcalá 2004 (Introducción de Mar Rebollo Calzada)*”. *Assaig de Teatre* (2006), número 54-55, p 383-384.
- . (2007). *Una nueva mujer, de Alfonso Vallejo*. Granada: Dauro, 2005. *Assaig de Teatre* (2007), número 60-61, p. 229-231.
- SANTA CRUZ, L. (1984). “Alfonso Vallejo: teatro para hambrientos”, *El Público*, 9 (junio de 1984), pp. 26-27.
- STANISLAVSKI, C. (1996: 32). *An Actor’s Handbook*, edición de Elizabeth R. Hapgood. New York: Theatre Arts Book.
- VALLEJO, A. (2014). *Nagashaki-Macbeth*. Madrid: Edición Punto Didot.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1999). Introducción a *Ébola-Nerón*, de Alfonso Vallejo. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. –GARCÍA LORENZO, L. (1983). “La temporada teatral española”. En *Anejos de Segismundo*. Madrid: CSIC.
- VILLANUEVA, D. (2009). “La transformación de la obra literaria: los *Macbeth* de Roman Polanski y de Harold Bloom”, en *Lecturas: Imágenes 6*. Revista de Poética de la Imagen, ed. Carmen Becerra, Editorial Academia del Hispanismo, pp, 139-164.
- WELLWARTH, G.E. (1978). *Spanish Underground Drama (Teatro español underground)*. Madrid: Villalar.

* Francisco Gutiérrez Carabajo. Catedrático de Literatura Española, Académico de la Academia de las Artes Escénicas de España y Académico Correspondiente por Madrid de la Real Acadèmia de Bones Lletres

