


5-2014

## La mentalidad rupturista de Alfonso Vallejo durante la transición política española (1975-1982): Análisis de su obra Cangrejos de pared

José Leonardo Ontiveros G.  
*Universidad Central de Venezuela FHE*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Ontiveros G., José Leonardo. (2014) "La mentalidad rupturista de Alfonso Vallejo durante la transición política española (1975-1982): Análisis de su obra Cangrejos de pared," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 28, pp. 21-48.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

**LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO DURANTE LA  
TRANSICIÓN POLÍTICA ESPAÑOLA (1975-1982). ANÁLISIS DE SU OBRA  
*CANGREJOS DE PARED***

**José Leonardo Ontiveros G.**

**Universidad Central de Venezuela FHE/ Universidad de Alcalá (España)**

**Resumen**

En este artículo se explora el tipo de mentalidad desde la cual, el dramaturgo español Alfonso Vallejo, estaría escribiendo su obra escrita durante la transición política española. Vallejo transpone su visión del mundo a través de una actitud *rupturista* y utiliza lenguajes vanguardistas para expresar su inconformidad con su entorno. A través de esa conciencia de ruptura logra establecer conexiones con los problemas internos del individuo inmerso en un entorno enajenante y opresivo. Analizaremos su obra *Cangrejos de pared* y daremos cuenta de los motivos que lo impulsan a expresarse y las estrategias artísticas que adopta. Este trabajo es realizado a la luz del método de análisis teatral creado por el Dr. Ángel Berenguer.

**PALABRAS CLAVES:** Mentalidad, vanguardia, ruptura, teatro español, motivos, estrategias.

A partir de la muerte de Francisco Franco (1975) fueron desarrollándose en España tres grupos de mentalidades. Cada una de ellas propugnaban su visión acerca del camino que debería tomar la nación tras la muerte del caudillo. Unos se decantaban por mantener intacta la huella del régimen y otros abogaban por colocar a la cabeza de la Jefatura del Estado a alguien que pudiera seguir ejerciendo como dictador; otros se inclinaban por una fórmula de carácter reformista y otros trataban de romper toda raíz con el pasado:

Hacia finales de 1975, y pese a la lógica confusión existente, empezaban a perfilarse- tres proyectos - según el esquema de Colomer- para acabar con la interinidad política derivada de la muerte del dictador:  
a) continuista, que consistía en un franquismo sin Franco (que lo había dejado todo «atado y bien atado»,

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

según expresó en una concentración de ex combatientes en 1962); b) reformista, que buscaba modificar la legislación franquista basándose en sus disposiciones legales, para establecer una democracia representativa limitada, y c) rupturista, que pretendía romper con todo el franquismo mediante el esquema tradicional de un Gobierno provisorio y una asamblea constituyente. (Serrano, 1999: 643).

Estas tres mismas mentalidades o tendencias se agrupan en el teatro español, es decir, los creadores también adoptarán, según su visión del mundo, algunos de los tres proyectos acotados por Colomer (1988). Ellos han sido ubicados dentro de tres tendencias: *restauradora*, *innovadora* y *renovadora*. Esta última se divide, a su vez, en tres subtendencias: *radical*, *reformadora* y *rupturista*:

En el fondo pensamos que esas tres actitudes suponen la cristalización en el plano político de otros tantos tipos de mentalidades plenamente vigentes y analizables en el conjunto de la sociedad española de la Transición Política. *Continuismo*, *Reformismo* y *Rupturismo* nos parecen denominaciones que traducen con acierto otras tantas visiones del mundo desde las que los ciudadanos españoles de la Transición están participando de sendos conjuntos de interpretaciones que incluyen respuestas para las preguntas surgidas por la vida cotidiana en todos los órdenes de la existencia ciudadana (cuestiones familiares, relaciones sociales, asuntos económicos, etc. Dichas visiones del mundo serán lógicamente compartidas por dramaturgos cuyas obras manifestarán consecuentemente las líneas generales o particulares de aquéllas, determinando la elección de unos lenguajes escénicos perfectamente identificables en el seno de las diferentes tendencias (Berenguer y Pérez, 1998: 17-18)

Partiendo, entonces, de los conceptos metodológicos apuntados en la cita anterior, analizaremos la subtendencia *Rupturista*. En dicha tendencia se han aglutinado a una gran serie de dramaturgos que manifestaron actitudes y respuestas similares a las agresiones emanadas de su Entorno. Ellos adoptarán una conciencia de ruptura en la que rechazarán transponer en sus obras hechos que pudieran homologarse con los universos políticos de la transición. Sus objetivos, por el contrario, fueron el establecer conexiones con los problemas internos del individuo inmerso en un entorno enajenante y opresivo. Ahora bien, el hecho de que escriban obras que no representan historias relacionadas con la realidad española del momento, no quiere decir que en ellas no esté reflejado el sistema autocrático en el cual se encuentran viviendo. El sistema es, a través de lenguajes alegóricos y simbólicos, altamente cuestionado por esta tendencia. Las obras de

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

Vallejo, por ejemplo, simbolizan al hombre en su constante lucha por conseguir la libertad. El concepto, entonces, de mediación psico-social nos permite conocer el surgimiento de un grupo de mentalidades que, ante los hechos y procesos históricos, emitirán sus ideas y posiciones a través de su creación artística. Estos autores transpondrán el punto de vista que tienen de su entorno y lo harán desde el sector o mentalidad (sujeto transindividual) a la cual se hayan adscritos:

Éstas son concebidas, desde la perspectiva analítica en la que nos situamos, como materializaciones artísticas que transponen las visiones del mundo de los grupos sociales, manifestadas a través de sectores de mentalidad que participen de ellas. Es precisamente esta participación del dramaturgo en la visión del mundo de un determinado grupo social la que determina la modalidad estética de sus creaciones, las cuales constituyen elaboraciones codificadas a través de lenguajes artísticos cuya génesis se sitúa, precisamente, en el tipo de mentalidad que la obra transpone [...]. En el conjunto de aproximaciones que los historiadores y politólogos han practicado en torno a los procesos de cambio experimentados en España entre 1975 y 1982, resulta un aserto no discutido la inscripción el estudio de la Transición Política española en el marco general de unos procesos comunes a diversos países de todo el mundo, especialmente en los inicios del último cuarto de nuestro siglo, cuyas características relativamente similares pueden ser adecuadamente explicadas desde lo que ya constituye una teoría política general sobre las transiciones (Berenguer y Pérez, 1998: 15-16).

La muerte de Franco será la fecha en la que dará comienzo la apertura a los derechos individuales en la sociedad española. Este suceso materializará los deseos del colectivo de estrenar una nueva constitución y de poder elegir democráticamente a su futuro presidente: “De igual forma, el año de 1982 se presenta, entre otras posibles fechas barajadas, como la materialización de aquellos factores estructurales, actitudinales y de comportamiento colectivos que conforman un resultado de consolidación que señala el fin del proceso” (Berenguer y Pérez, 1999: 16-17). Ahora bien, es necesario preguntarse en este punto cuál es ese grupo social desde el cual creemos que Vallejo estaría transponiendo su visión del mundo y cuáles serían esos sectores de mentalidad que, de alguna manera, condicionan las obras del autor y de los demás autores que comparten con él sus posiciones ideológicas, políticas y filosóficas. Antes de poder definir los grupos sociales concretos que hicieron vida en dichos períodos y de establecer sus respectivas visiones del mundo, es necesario perfilar cuáles fueron los estamentos sociales

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

predominantes en España en el último cuarto de siglo XX. La estructura social española del período estudiado podría, *grosso modo*, clasificarse de la siguiente manera: clase alta, clase media de renta alta, clase media-media, clase media baja y clase trabajadora (proletariado). Vallejo creció en el seno de una familia de clase media de renta alta. Sus padres ejercieron la profesión de odontólogos lo que le permitió acceder a ciertos privilegios propios de esta clase social: estudiar en colegios privados y bilingües, salir de viaje al exterior para perfeccionar el inglés y el francés, estudiar la carrera de médico, etc. Estaría la familia de Vallejo, entonces, ubicada dentro de las llamadas profesiones liberales. “Estas profesiones deben muy probablemente su origen a cartas de privilegio de particulares a cambio de un impuesto o licencia. Este ejercicio profesional de la medicina, de las carreras jurídicas o de determinadas artes otorgaba una categoría social elevada más alta, desde luego que la que correspondía a la de los artesanos y comerciantes” (Fernández de Castro y Goytre, 1977: 63). Y más adelante apunta que estas profesiones se encuentran en etapa de desaparición ya que por causa de la llamada racionalización capitalista no les queda más remedio que asimilarse a las profesiones asalariadas capitalistas. Cuando Vallejo se gradúa como médico, decide no ejercer la medicina privada. Se decanta por dedicarse a la medicina pública y a la docencia universitaria, cargos que lo ubicarían dentro de los llamados asalariados capitalistas del sector público, los cuales estarían asimilados a la clase media. La clase media logra consolidarse, entonces, a partir del boom económico experimentado por España durante la década de los sesenta. Después de que el gobierno implementara su “Plan de Estabilización” en 1959, la economía española comienza a crecer a pasos agigantados. Los llamados tecnócratas del Opus-Dei (a cuya cabeza se situaba Laureano López Rodó) idearon eficaces políticas financieras, entre las cuales estuvo la reducción del gasto público, la devaluación de la moneda y el congelamiento salarial. Los extremos controles sobre

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

las empresas nacionales y extranjeras fueron levantados. Esto permitió la llegada de grandes inversiones extranjeras, que generaron una bonanza sin precedente en el siglo XX. El turismo y las remesas enviadas por los emigrantes españoles jugaron también un papel preponderante en el trepidante auge del bienestar económico de la nación. Este *superávit* obtenido por España le permitió pagar sus deudas históricas y estabilizar su balance de pagos. Cabe destacar, que esta riqueza económica trajo consigo importantes cambios en la sociedad española. Décadas antes los españoles se encontraban en grandes apuros económicos producto del bloqueo internacional y de las políticas autárquicas del régimen. Sin embargo, ahora se encontraban disfrutando a manos llenas de la apertura económica del régimen. Este fenómeno generó, tanto una fuerte emigración de los campesinos hacia las grandes capitales industrializadas en busca de mejores condiciones de vida, como el aumento de la población, la reducción de la mortalidad y el aumento de la natalidad. En materia de pensiones todos los españoles comenzaron a tener el derecho de disfrutar de ellas lo que garantizaba una estabilidad a la población jubilada. En el área de vivienda se crearon políticas de vivienda masivas, las cuales fueron construyéndose en torno a las zonas industriales. En relación al avance económico de este período Ramón Tamames opina que,

las facilidades de importación permitieron modernizarse a las empresas españolas y conseguir espectaculares aumentos de productividad. El nuevo tipo de cambio de la peseta hizo posible una eclosión de turismo. La ampliación del mercado interior a consecuencia de divisas por turismo, remesas de emigrantes o inversiones extranjeras, facilitaron el crecimiento industrial, nutrido en fuerza de trabajo por una onda de movimientos migratorios como hasta entonces no se había conocido en la historia de España. (Tamames, 1976: 64)

Todo este cambio en la economía avivó y alimentó la presencia de una sociedad de consumo, influenciada por la *american way of life*. Recordemos que la gran mayoría de las familias españolas poseía el famoso coche SEAT 600, así como televisores, neveras u otros bienes de servicios. Según Feliz Tezanos,

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

en el cambio de las conductas y mentalidades se hicieron notar las influencias ejercidas desde sectores del mundo intelectual y de los partidos y de las organizaciones sindicales clandestinas de la oposición democrática. A su vez a partir de la década de los sesenta se abrieron dos vías de intercambio cultural y de “ejemplificación” que tuvieron un gran influjo sobre la población, me refiero a la inmigración y el turismo. [...]. Los millones de turistas que acudían cada año a España permitían identificar- y comparar- sus costumbres y sus niveles de vida, contribuyendo a difundir perspectivas vitales muy diferentes a las que propugnaba el viejo tradicionalismo clerical. (En internet, 6)

En conclusión, la clase media española llegó a ser y es el grupo más numeroso de toda la estructura social española y formó parte importante, junto con el estamento social del proletariado, en el desarrollo de los acontecimientos y de los cambios políticos acaecidos durante las década de los setenta. Cuando Vallejo comienza darse a conocer como autor, contaba con 30 años aproximadamente y se encontraba trabajando como jefe de neurología clínica en el Hospital 12 de Octubre de Madrid. Este oficio le ubica como un representante genuino de la clase asalariada capitalista, la cual se encuentra incardinada dentro de la clase media. Su teatro se inscribe, como hemos apuntado anteriormente, en el marco de la transición democrática, etapa de grandes cambios en todos los órdenes de la vida nacional española y que generará distintas visiones de abordar los procesos y cambios políticos por parte de los distintos grupos sociales que hacen vida en el seno de la sociedad de ese momento. Una de estas visiones es el de la *ruptura* democrática. Pensamos que Vallejo desarrolla, en algunas obras, una conciencia de ruptura con el sistema que se pretende instaurar. Esta conciencia de ruptura es transpuesta por el autor a través de la visión del mundo del sector al cual pertenece: la clase media intelectual. Es primordial discutir acerca de las características más relevantes del período de la transición antes de apuntar cómo se manifiesta en su obra la visión del mundo rupturista a la cual hemos aludido. Podría decirse que fue en el año de 1973 cuando comenzó a palparse la crisis económica y política del país. El día 16 de octubre de 1973, la Organización de Países Exportadores de Petróleo (O.P.E.P) decide subir los precios del petróleo a raíz de la guerra suscitada entre los

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

árabes y los israelíes. Ese mismo año, en el mes de diciembre, es asesinado el Ministro Carrero Blanco por el grupo terrorista E.T.A. Esta muerte debilitó gravemente al régimen y le obligó a tomar medidas extremas para lograr mantener el orden del país. Arias Navarro lo sustituye, pero los problemas tanto políticos como económicos siguen agravándose durante 1975:

En 1975 el *crecimiento real del PNB* fue inferior al 1%. Ello significó una baja verdaderamente muy notable respecto a 1974, cuando la economía española alentada todavía por la inercia de 1973, creció al 4.6%. Y lo que es más importante, a pesar de la referida contracción en el PNB, en los precios no dejaron de apreciarse alzas muy importantes, del orden del 17 % en términos de crecimiento medio del índice del coste de la vida, y del 14 % de diciembre a diciembre (Tamames, 1976: 27).

En medio de esta crisis económica e institucional se gestó el proceso de la transición. Cada una de las clases sociales a las que hemos hecho alusión, luchaban por mantener intactos sus intereses y defendían su futuro como clase a toda costa. Lo hacían propugnando y tomando partido por una u otra de las mentalidades y visiones del mundo que emergieron durante dicho proceso. En el caso de Alfonso Vallejo podríamos suponer que estaría transponiendo, en algunas obras, la visión rupturista democrática de la burguesía de la clase media a la cual pertenece. Esto significa que Alfonso Vallejo se estaría también moviendo dentro de la llamada sub-tendencia radical, tendencia que transpone una mentalidad rupturista en el plano político. Es decir, los autores inscritos en esta tendencia denuncian el sistema social y se oponen a cualquier elemento que signifique una continuidad del régimen. Lo harán por medio de lenguajes alegóricos y simbolizadores de la realidad. Harán sus denuncias de la realidad social y política de manera encubierta para burlar la censura. La complicidad con el público será de capital importancia para estos creadores ya que será el público quien descifre las claves en la que estas obras vienen configuradas. Se contrapone así esta postura a la de aquellos dramaturgos inscritos dentro de la sub-tendencia rupturista que no les interesa transponer en sus obras las visiones del mundo del período transitorio. A estos creadores no les llama la atención producir obras que puedan aludir, ya sea de manera metafórica o directa, la realidad sociopolítica del momento. Esta realidad les



JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

agrede, no les gusta y prefieren crearse su propia historia, sus propias fábulas personales. Se decantan por configurar obras en donde se observa un evidente rechazo hacia los distintos procesos del período. Vallejo crea efectivamente un universo dramático muy personal e intuitivo. Él configura su obra por medio de fuertes elementos simbólicos. Transfigura la realidad. En sus obras vemos que prevalece siempre el tema de la lucha del hombre por alcanzar la libertad en un mundo dominado por la intolerancia, la ignorancia y el abuso de poder. Sin embargo, no podemos obviar la idea de que también dialoga en sus obras, aunque sea de manera transfigurada y alegórica, con algunos aspectos de la vida política española de la transición. En otras palabras, transpone una posición de denuncia con los lenguajes de la ruptura como veremos a continuación.

#### **Análisis de la obra. Datos. *Cangrejos de pared***

Fue escrita en 1979 y se publicó en 1980 junto con las obras *Latidos* y *Eclipse* en ediciones de la Torre con prólogo de Enrique Llovet. Ha sido traducida al inglés por Susan Meredith con el título de *Wall crabs* y al alemán por Renate Tolsdorf bajo el nombre de *Wandkrebse*. Su estreno tuvo lugar el 25 de junio de 1987 en el Teatro Calderón, en Valladolid, dirigida por Tomás Martín. El 1 de julio de 2001 fue presentada en la Sala Montacargas en Madrid por la Compañía la Torre Infiel, bajo la dirección de José Pedro Carrión.

#### **Sinopsis**

Sólo un tabique de madera divide las casas adosadas en las cuales viven dos familias: los Koper y los Hellman. En la primera escena se encuentra Bobby Koper, hijo de Seppo, en el jardín realizando una especie de juego que consiste en recordar, con la ayuda de Tom, hijo de Hugo Hellman, una palabra que no logra articular. Al mismo tiempo Norma le suplica a su esposo

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

Seppo que consiga trabajo ya que están casi en la ruina y le espeta que en la casa de los Hellman lo tienen todo nuevo: «pararrayos con calculadoras importadas en todos los rincones de la casa, lavavajillas que hablan, platos supersónicos y cucharas que ríen automáticamente» (Vallejo, 1980:29). Seppo rechaza la petición arguyendo que él nunca ha trabajado en su vida y que no lo hará ahora. Mientras que estas acciones suceden, en la casa de al lado, en la de los Hellman, Hugo y su mujer Olivia realizan gestos de estar desayunando a cámara lenta. Olivia también le pregunta a Hugo si ellos lo tienen todo, a lo que él contesta que «están modernos pero que todavía le falta mucho» (Vallejo, 1980: 31). Se oye el canto de un gallo y Norma sale de la casa, aborda a un personaje que aparecerá recurrentemente denominado Tipo, le hace preguntas y lo llama por distintos nombres. El Tipo se molesta y la llama «borracha y zapatera» (Vallejo, 1980: 32). Olivia conversa con Hugo sobre si es normal que su hijo Tom toque el violín con un trozo de madera y un serrucho. También le dice que no le gusta esa amistad de su hijo con Bobby puesto que éste le mete cosas raras en la cabeza. Le comenta que la última vez encontró a Tom en la nevera. Bobby por fin encuentra la idea que ha buscado desde que comenzó la obra: le dice a Tom que ha llegado a la conclusión de que ellos están muertos: «parece que parecen que estamos vivos, pero que estamos muertos» (Vallejo, 1980: 35). En la escena II llega Cynthia, hermana de Tom. Norma ha hecho un agujero en la pared para poder espiar en casa de los Hellman. Norma se viste exactamente igual a como lo ha hecho Olivia. Las dos salen al jardín con la misma ropa y se lanzan indirectas acerca de la exclusividad del vestido que llevan puesto. De nuevo entra el Tipo y Olivia, que es corta de vista, le busca conversación creyendo que es Tom. Tom le pregunta a Norma por Bobby y ésta le dice que ha ido a la playa, mientras Hugo añade que se iría a hacer un poco de *jogging*. Es aquí cuando Tom comienza, por primera vez, a acusar extraños tics y fuertes convulsiones y a echar espuma por la boca. Es su primera crisis epiléptica.

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

En la escena III Hugo y Olivia se encuentran en su casa. Hugo está fumando. Con una mano sostiene la madera y con la otra el serrucho mientras intenta conseguir que de allí salga música. Es la misma madera y el mismo serrucho que llevaba Tom al comienzo de la obra, sin embargo, él sí lograba sacarle algunos tonos. Olivia realiza un pedido por teléfono al supermercado cuya lista se caracteriza por productos que no guardan ninguna relación con productos lógicos que expenden en los supermercados. Hugo sigue tratando de sacarle música a la madera pero lo que consigue es herirse profundamente el brazo, lo que le causa una abundante hemorragia. Bobby y Cynthia conversan sobre Tom. Ésta le confiesa que le da miedo pero al mismo tiempo se siente atraída por él. Olivia se viste para ir a jugar al tenis y Hugo le pregunta que con quién irá, a lo cual ella le contesta que se trata del campeonato del club para subnormales y que su *partner* será alguien llamado Richard. Olivia de nuevo le cuenta a Hugo que Tom está cada vez más raro ya que quería que le regalara una caña de pescar. Hugo le pregunta de nuevo sobre el juego de tenis y ésta no le contesta. Hugo entonces le espeta que deben dialogar, que el hecho de que «sean pensionistas no significa que no puedan hablar siendo marido y mujer» (Vallejo, 1980: 51). Entra el Dr. Kline, médico tratante de Tom y le comenta a Bobby que éste padece una enfermedad hereditaria llamada “Corea de *Huntington*”, la cual no tiene tratamiento curativo. Ante esta noticia Bobby se clava las uñas en señal de impotencia. En la escena I de la segunda parte, Olivia le pregunta a Cynthia en relación al ejercicio, que «si realizó sus dos horas de caballo» (Vallejo, 1980: 57) a lo que Cynthia le contesta que no, que sólo «hizo una hora y treinta de burro ya que el caballo estaba con gripe» (Vallejo, 1980: 57). A su vez, Hugo le recuerda a Cynthia que debe tomar la pastilla anticonceptiva si sigue frecuentando a Bobby ya que ellos pertenecen a una raza maldita. En medio de un mar de fotos y de recuerdos Olivia y Hugo comentan acerca de las enfermedades de las cuales murieron sus padres. Ninguno de sus antepasados ha fallecido de

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

enfermedades mentales, todos del corazón o del riñón. Hugo le pregunta a Seppo de qué han muertos sus familiares y éste le contesta que todos han fallecido locos y algunos se habían suicidado. Bobby comienza a investigar los antecedentes de sus familiares, y descubre por boca del mismo Seppo, su padre, que todos sus ancestros han terminado en manicomios, mientras tanto él también comienza a acusar extraños movimientos involuntarios propios de la enfermedad de *Huntington*. Terminan las vacaciones. Bobby debe irse a trabajar y Tom a la universidad, sus familias lloran y se despiden apesadumbradamente. Bobby y Tom adolecen de la misma enfermedad. Seppo es el transmisor. Tom la tiene porque es hijo de Seppo. Olivia tuvo relaciones con él cuando recién se mudaron a las casas. Tom no sabe acerca de su padecimiento y Bobby lo convence para que en vez de montarse en el autobús e ir a sus respectivos lugares de trabajo, se vayan allende los mares, a recorrer el espectro sideral, hacia las estrellas. Cuando se van alejando «BOBY saca el hacha y se la pone a la espalda, con una mano, mientras con la otra coge a su hermano del hombro, camino al embarcadero» (Vallejo, 1980: 88).

### **Estrategias artísticas aplicadas por el autor en la obra.**

Una vez realizada la sinopsis y establecido la tendencia del autor, pasamos a analizar las estrategias artísticas que ha originado Alfonso Vallejo y que le han permitido comunicar su visión del mundo. Nos aproximamos así a la Teoría de Motivos que propone el profesor Ángel Berenguer, y que supone adoptar la observación del modo en el que el YO recibe la obra de arte:

El YO como receptor accede a la obra de arte en el plano imaginario. En un primer nivel identifica de forma primaria las características de la obra; en el Nivel de Comprensión recurre a la Teoría, la Historia y la Crítica anteriores para decodificar aquellos significados que no dependen de la observación directa. Finalmente en el nivel más profundo, en la Explicación, el YO accede a las estrategias que ha utilizado el artista para la configuración de su obra y los motivos que la han alentado y materializa sus reflexiones en el texto crítico, regresando así al plano conceptual del que partió el artista. (Berenguer, 2007: 25)

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

Pasamos, por lo tanto, a darle una explicación a las diversas estrategias que Alfonso Vallejo ha utilizado para configurar en el plano imaginario su obra *Cangrejos de pared*. Para esto hemos analizado el tiempo, los personajes, el espacio y la estructura ideológica.

### **Personajes en *Cangrejos de pared***

Boby Koper, con 145 *emisiones* y 140 *recepciones*<sup>1</sup> es, tanto cuantitativamente como cualitativamente, el personaje más importante de la obra. El autor lo describe como un hombre «pálido, delgado con una mirada febril y profunda. Pelo casi cortado al cero. Facciones angulosas pero regulares» (Vallejo, 1980: 26). Bobby es el amigo de la infancia de Tom. Se la pasa disertando acerca de la vida y de la muerte, del tiempo y del espacio, de la oscuridad y de la luz. Se inclina por el taoísmo y busca la piedra filosofal. Para ello lleva tiempo investigando sobre los alquimistas de la edad media. Le asegura a Tom que ellos (él y Tom) están muertos. Se afana por encontrar el Yin y el Yang y cree fervientemente en la reencarnación y en el encuentro con uno mismo. Se relaciona mayoritariamente con Tom, también con sus padres y con Chyntia. Se acaba de graduar de médico y se encuentra de vacaciones en la casa de sus padres. Se preocupa porque Tom ha intentado suicidarse cortándose el brazo con un hacha. Bobby está siempre absorto en sus ideas, reconcentrado en sus fantasmas internos, es un ser meditabundo. Es el primero que se entera, por boca del Dr. Kline, que Tom sufre una enfermedad incurable llamada corea de Huntington. Al enterarse de que Tom es su hermano y que él también padece la enfermedad, comienza a urdir un plan para escapar de todo aquello que le rodea. Les hace creer a sus padres que irán de nuevo al hospital. Sin embargo, ya tiene decidido cambiar la ruta

---

<sup>1</sup> Le llamaremos *emisión* a toda intervención oral que sale de un personaje, y *recepción* a la que él se dirige. (Este método cuantitativo lo hemos tomado basándonos en el análisis que hace Ángel Berenguer del primer teatro de Francisco Arrabal: *Pic-nic*, *El triciclo* y *El laberinto*. Publicado en Cátedra. Madrid. 1977).

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

del viaje. Prefiere escapar junto a Tom de los terribles síntomas que produce la enfermedad. Convince a su hermano para desviarse de su camino original. Ha decidido matarse y asesinar a Tom. Este personaje recurre al suicidio como única solución al problema médico que se le ha presentado. Conoce, por ser médico, la enfermedad y sabe de su fatal desenlace. Escapa del sistema como mejor puede y arrastra consigo a su hermano Tom, quien ya comienza a acusar extrañas convulsiones que son propias de dicha afección. Tom Hellman, con 77 *emisiones* y 79 *recepciones*, no es cuantitativamente uno de los más importantes, pero sí lo es cualitativamente. Es, según la descripción auctorial, un joven con el «pelo rizado. Aire Bonachón y reservado. Quizá algo tímido» (Vallejo, 1980: 26). Simboliza la inocencia del ser humano, puede extraer notas musicales de un serrucho al frotarlo con una madera, como una suerte de violín. Es un estudiante de medicina que no ha conseguido aprobar las materias y esta constantemente siguiéndole el juego a Bobby en su afán de encontrar la verdad absoluta sobre los misterios de la vida y del cosmos, y siente una profunda admiración por él. Tom sufre una enfermedad incurable. No desea seguir estudiando, ni desea volver a la universidad. Su cuerpo acusa los síntomas de la afección y presiente que algo malo sucede con él. Es un ser puro, sin mancha, a quien el destino ha querido martirizarlo enviándole una penosa enfermedad que no le correspondía a él. Norma Koper, con 74 *emisiones* y 77 *recepciones*, es la madre de Bobby. Se queja constantemente de que su esposo Seppo no consiga trabajo y de que envidie a sus vecinos, los Hellman, los novedosos electrodomésticos que ellos poseen. Cree que se están arruinando poco a poco y que su vida es miserable comparada con la de sus vecinos. Viene caracterizada por el autor de la siguiente manera: es una mujer «pequeña, obesa, colorada y picante. Curiosa, de gran vivacidad» (Vallejo, 1980: 26). Se relaciona principalmente con Seppo y con su hijo Bobby. Su relación con Seppo es de constantes peleas y reclamos. Sin embargo, se muestra complaciente y

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

bondadosa con su hijo. Suele espiar, por un agujero que ha hecho en la pared, a sus vecinos de la casa contigua para enterarse de sus intimidades. Norma está ganada a la idea de que su hijo se enamore de Cynthia, la vecina. Ante la inminente partida de su hija se muestra compungida y triste. Hugo Hellman, con 76 *emisiones* y 76 *recepciones*, es el vecino de los Kopper. Es pensionista, es un personaje que constantemente interviene para comentar que saldrá a hacer «un poco de jogging, jatching, pin-pong, surfing, skating y bowling». Sus características son: «Fuerte. No muy alto. Algo entrado en carnes. Bigote y gafas. Fuma en pipa. Calculador, reposado, interior» (Vallejo, 1980: 26). No se lleva bien con Seppo y cada vez que se ven se dirigen improperios. Insiste en tratar de tocar el violín con una madera y un serrucho y lo que consigue es herirse el brazo y sangrar profusamente. Siente pena por el sufrimiento de su hijo Tom y piensa que los Kopper «pertenecen a una raza maldita» y por ello le exige a su hija Cynthia, quien ha comenzado a tener un romance con Bobby, que tome la pastilla anticonceptiva para evitar cualquier problema de embarazo. Su temperamento es airado y pelea constantemente con su mujer, Olivia. Trata de averiguar las causas de muerte de los familiares de su mujer, para así descartar que ellos sean posiblemente el vector que pueda haber transmitido la enfermedad que su hijo Tom padece. Él, definitivamente, no es su verdadero padre y no lo sabe. Olivia Hellman tiene 80 *emisiones* y 78 *recepciones*. Tanto cuantitativamente como cualitativamente se integra a la acción con la misma importancia que Hugo, Seppo y Norma. La etopeya que el autor hace de ella es la siguiente: «Alta, delgada, con cierta elegancia y distinción. Tiene un aire como ausente y marfileño. Se conserva muy bien para su edad. Rubia» (Vallejo, 1980: 26). Este personaje ha cometido adulterio con su vecino de al lado cuando eran jóvenes y estaban recién mudados, pero no se percató que Seppo su vecino era portador de una enfermedad hereditaria la cual se transmitiría a su hijo Tom. No le gusta la amistad de su hijo con Bobby. Se ha dado

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

cuenta de que de algún tiempo Tom ha estado actuando de manera extraña. Sufre de miopía y lleva lentillas para ver. Muchas veces no puede reconocer a sus familiares. Es la típica ama de casa, esposa de un alto ejecutivo, que hace el pedido por teléfono al mercado, en cuya lista figuran los siguientes productos: «Un kilo de liofilizado de patata, una lata de microanchoas con sabor a patata» (Vallejo, 1980: 46). Está inscrita en un subcampeonato de tenis y en otro de peonza. Ha renunciado al disfrute de los actos de la alta sociedad por casarse con Hugo y defiende su deporte favorito: la peonza. Como toda madre siente tristeza cuando su hijo Tom parte para la universidad. Chyntia, con 37 *emisiones* y 37 *recepciones*, es el segundo personaje, cuantitativamente hablando, más pequeño. Es la hija de los Hellman, hermana de Tom. El autor dice que ella «recuerda en algo a su madre. Rubia, espigada, de una gran belleza» (Vallejo, 1980: 26). Cynthia se preocupa por la enfermedad de su hermano, no sabe bien lo que le sucede y se pregunta el porqué de su extraño comportamiento. Se enamora de Bobby y se lo confiesa. El Dr. Kline tiene 10 *emisiones* y 11 *recepciones*. Es cuantitativamente el personaje con menos importancia, sin embargo, su presencia es importante ya que él es quien se encarga de tratar la enfermedad de Tom y de comunicarle a Bobby la fatal noticia, la cual desencadenará las acciones ulteriores. El Dr. Kline es claro y enfático con Bobby. Cumple con su objetivo de anunciarle a la familia el diagnóstico y piensa que todos los familiares deben ser estudiados. Se siente impotente ante la imposibilidad de hallar una cura para la enfermedad pero alberga la esperanza de que, con los avances médicos, pueda encontrarse un tratamiento eficaz.

**En el Espacio.**

La categoría mental “espacio” operante en el pensamiento creador conlleva una “batería” de decisiones que articulan la escena de formas muy diversas. Según ha expresado el Dr. Berenguer:



JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

El espacio de un espectáculo frontal impone, más o menos violentamente, la organización sucesiva de la acción teatral. El creador controla la perspectiva del espectador y en ello basa no poco de su artificio. Newton y Einstein cambiaron en su día el concepto del espacio, y su descripción del “nuevo” orden físico determinó también la posibilidad de una perspectiva múltiple (y, por ello, individual). (Berenguer, 1992: 175).

Distinguiremos, por lo tanto, en nuestro análisis el concepto espacial que rige la creación y que denominaremos “espacio hipotético” de las referencias a un escenario en particular (“espacio real”) y de la recreación ficticia que implica el argumento y que aquí llamaremos “espacio imaginario”.

### **Espacio Real**

En *Cangrejos de pared* los personajes también están ya en escena cuando sube el telón o se ilumina la escena inicial. Salen o entran por los laterales y por las puertas de fondo que comunican las dos casas adosadas: «BOBY KOPER, en el jardín de los Koper, al lado del estanque, con la cara tapada las manos» (Vallejo, 1980: 27). Una de las familias está dentro de la casa «En la casa de los Hellman, HUGO HELLMAN inicia el movimiento para llevarse una taza de café a los labios, pero en cámara lenta» (Vallejo, 1980: 28). De los laterales salen algunos personajes como el Tipo: «NORMA ha salido detrás de SEPPO, insultándole. Por el mismo sitio lateral por el que ha salido SEPPO, llega un TIPO extrañamente vestido, playero» (Vallejo, 1980: 31). Hacia el fondo del escenario vemos una puerta desde donde salen los personajes «SEPPO.—(Enciende un pitillo). Pues estamos arreglados (Se abre la puerta del fondo de los Hellman, aparece OLIVIA HELLMAN)» (Vallejo, 1980: 41). Todas estas acotaciones nos indican que nos encontramos ante un espacio teatral convencional.

### **Espacio Hipotético**

En *Cangrejos de pared* el espacio es simultáneo: dos chalets adosados y divididos por un tabique de madera, ambos tienen un estanque y cada uno tiene un jardín. Da la impresión de ser un espacio único, sin embargo son dos espacios divididos. No hay cambios de espacios, a nivel

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

escenográfico, todo está ante la vista del espectador. El espacio es funcional y las acciones son simultáneas. De la casa de los Kopper se pasa a la casa de los Hellman de manera contrapuntística. Se da la simultaneidad de espacio ya que se trata de escenificar los dos mundos de cada familia. Es en la entrada o el jardín de la casa donde las dos familias interactúan, y también lo hacen, a manera de *Voyeuristas*, por el hueco que abren en la pared. A través de efectos lumínicos se logra privilegiar los espacios donde se dan las acciones mientras las otras quedan apagadas o con una luz muy tenue.

### Espacio Imaginario

En *Cangrejos de pared* el espacio imaginario viene acotado por el autor de manera muy precisa y detallada al inicio de la obra:

Dividido en dos partes. En el proscenio una supuesta calle que comunica el lateral derecho con el izquierdo. Detrás, la escena se haya divida en cuatro partes y representa el vestíbulo principal y el jardín de dos casas gemelas, tipo chalet, una a la izquierda, la de los Kopper, y otra a la derecha, la de los Hellman. Ambas se encuentran separadas por un tabique y ambos jardines por una minúscula valla con flores. Se trata de casas construidas casi en serie. Idénticas, iguales en todo. La entrada a las mismas se realiza por una puerta lateral que no impide ver lo que sucede en el interior y ambas comunican también con un interior mediante una puerta situada al fondo de la escena. En ambos jardines: dos pequeños estanques secos, con un caño central. Según el montaje la separación entre los cinco planos se podrá hacer con más o menos detalles, pero bastará con indicarlos con luces y rayas de separación (Vallejo, 1980: 26)

Éste es un espacio en consonancia con la línea argumental de la obra, es decir, donde el autor se propone recrear las trágicas relaciones de dos familias de clase media, las cuales están separadas por un endeble tabique de madera. Son casas en serie, donde se puede escuchar todo lo que se dice al otro lado y donde la intimidad de cada familia está vulnerada por la presencia del otro. Este tipo de chalet adosado permite que se fomente entre las dos familias un extraño nexo de amistad que conllevará a los descendientes de los dueños a un desenlace trágico. La proximidad de las casas también facilita que las dos familias sientan envidia una por la otra y que se odien. Esto sólo en el caso de los padres, pues por parte de los hijos dicha proximidad generará una

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

entrañable amistad en donde tendrá cabida el amor y el sacrificio. El mar es otro factor importante dentro de la obra. Los personajes viven en una zona de puerto de mar. «SEPPPO:—Toda una vida sin hacer nada. De la cama a la silla, de la silla a la cama, de la cama a la ventana, de la ventana a la calle, de la calle a la playa... a mirar al mar...» (Vallejo, 1980: 30). El personaje Tom siente pasión por la pesca y por el mar, el mejor regalo que ha recibido ha sido una caña de pescar. Es camino a las profundidades del mar donde Tom y Bobby deciden perderse para siempre. «[...] Pero antes de salir, sin que nadie lo note, Bobby saca el hacha y se la pone a la espalda [...] Camino al embarcadero» (Vallejo, 1980: 88).

### **En el Tiempo.**

Al igual que ocurría con el espacio, la categoría mental tiempo también exige al creador la adopción de una serie de decisiones que vertebran de forma fundamental su creación. Como apunta el Dr. Berenguer:

El valor del tiempo, su presentación, su calificación y concepto (anterior o posterior a las descripciones científicas de Einstein), su simultaneidad o acción consecutiva, la duración del espectáculo total, y sus partes, son elementos imprescindibles para valorar el trabajo creador. (Berenguer, 1992: 174)

Distinguimos por lo tanto también aquí entre el concepto de tiempo que maneja el creador (tiempo hipotético) y su concreción en la duración de la obra (tiempo real) y la referencia temporal en la que se basa la ficción (tiempo imaginario).

### **El Tiempo Real .**

El conjunto de las obras analizadas tiene una duración aproximada de dos horas. Una hora por cada acto. Es muy posible que Vallejo escoja este formato —como también ocurría con el escenario a la italiana— para ser accesible al mercado y poder así ser programado en los distintos circuitos escénicos del momento. Esta duración se ajusta a las convenciones modernas de representación.

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

**El Tiempo Hipotético**

De forma general se puede afirmar que todas estas obras avanzan de manera progresiva hacia la resolución del conflicto. La acción avanza de forma lineal permitiéndose saltos temporales que son justificados en una ley inmanente de causa y efecto.

**El Tiempo Imaginario**

*Cangrejos de pared* comienza en la mañana. Esto lo inferimos ya que los personajes se encuentran leyendo el periódico y tomando café: «En las casa de los Hellman, HUGO HELLMAN inicia el movimiento para llevarse una taza de café a los labios» (Vallejo, 1980: 30). Y más adelante escuchamos el canto de un gallo «Se oye el canto de un gallo en cinta» (Vallejo, 1980: 31). En la segunda escena ya es la noche de ese día: «Es de noche. Entra la luz de la luna en la casa de los Koper...» (Vallejo, 1980: 37) e inmediatamente amanece «Se va haciendo de día. Suena el mar en las proximidades con un sonido lento y tranquilizador» (Vallejo, 1980: 38). En la segunda parte ha transcurrido un día y llega la mañana siguiente «CYNTHIA está poniendo la mesa para el desayuno» (Vallejo, 1980: 57). En la tercera escena del segundo acto ha amanecido ya: «Amaneciendo. Es el día en que TOM HELLMAN y BOBY KOPER vuelven a la universidad» (Vallejo, 1980: 77). Esto nos indica que las acciones transcurren en un tiempo imaginario que abarca los dos últimos días de vacaciones de Tom y Bobby. El tiempo viene marcado

**Ideología en *Cangrejos de pared*.** En la obra *Cangrejos de pared* encontramos transpuesto, como en la mayoría de las demás obras analizadas, un motivo recurrente (el cual Vallejo utiliza constantemente para configurar su universo dramático): los casos médicos pertenecientes al área de la neurología que él mismo

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

ha tratado, y en este caso, de una enfermedad llamada “Corea de Huntington”.<sup>2</sup> El núcleo principal de la trama está basada en la afección de los protagonistas de esta enfermedad, la cual la han heredado de su padre:

BOBY.—¿Y... ?

KLIN.— Está enfermo BOBY. Gravemente enfermo. Tiene una Corea de Huntington Lo siento... Es una enfermedad terrible...

BOBY.— Doctor..., ¿y no hay posibilidad..? Yo...yo...yo (pausa). ¿Morirá?

KLIN.— No conocemos un tratamiento curativo... No..., lo conocemos. (Vallejo, 1980: 54)

Los personajes acusan los síntomas de la enfermedad y Vallejo nos describe cómo son estos episodios clínicos:

TOM.—Y por las noches gritaba desde su cama.. Y los gritos la caían por dentro.. Y decía que su alma había vagado por la historia, saltado el espacio y vuelto a caer en él.. Y mientras lo decía, le salía sangre a raudales.. sangre de los Koper recorriendo las profundidades de la tierra..., resucitándose en él.. ¡Chyntia! ...¡Hermana...! *(Da unos pasos automáticos. Se acentúan los guiños. Estira el cuello, levanta los ojos espasmódicamente, se le empieza a contraer rítmicamente el pulgar derecho, se empieza poner rígido [...] Todo el cuerpo de TOM se agita por violentas convulsiones. Saca la lengua, se la muerde. Empieza a echar espuma por la boca. Se orina. Le va cambiando el color de la cara por las convulsiones. Caer al suelo, inconsciente, convulsionando.)* (Vallejo, 1980: 45).

Aspectos filosóficos acerca el transcurrir del tiempo, así como las disquisiciones en torno a la vida y a la muerte son nuevamente abordados por el autor en esta obra:

BOBY.—El tiempo pasa. Minutos suceden los minutos. Pero nada transcurre. Todo permanece inquebrantablemente fijo en el tiempo. (Silencio)

TOM.—Ah...

BOBY.—Así todo ha ocurrido y todavía no ha pasado (pausa). La oscuridad primordial se haya dividida en dos principios, uno macho y otro hembra, que al unirse originan la luz.

TOM:—Ah...

---

<sup>2</sup> «La enfermedad de *Huntington* (EH) es un trastorno de herencia dominante, caracterizado por un inicio gradual de incoordinación motora y disminución cognoscitiva durante los años de madurez. Los síntomas se desarrollan de manera insidiosa, ya sea por la manifestación de sacudidas breves de extremidades, tronco, cara y cuello (corea), de cambios de personalidad o de ambas cosas. [...] Se afecta la memoria, pero las personas que presentan el padecimiento rara vez pierden el recuerdo de familiares y amigos y situación inmediata. Estos sujetos suelen tornarse irritables, ansiosos y deprimidos. Con menos frecuencia, se ponen de manifiesto paranoias y estados delirantes» Goodman & Gilman (1996: 551).

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

BOBY.—EL Tao estaba formado por dos elementos: Yang el masculino.. y el femenino... Yo soy un Yang. Pero soy más que un Yang... Soy también un Ying que anda vagando por el mundo y que todavía no he encontrado..., que lleva una parte de mi cerebro (Vallejo, 1980: 34).

Observamos su inclinación por tratar de comprender el mundo a través de la filosofía oriental: el Taoísmo, sistema filosófico que, según el diccionario de filosofía de Nicola Abbagnano es:

La doctrina de Lao Tzu, (que vivió en China probablemente en el siglo VI a. c) a quien se atribuye el *Tao Te King*, o sea el *Libro de la vía y de la virtud*. Frente al carácter racionalista, mundano y práctico de la enseñanza de Confucio, se encuentra el carácter místico, religioso y contemplativo de la enseñanza de Lao-Tse, en el cual se pueden encontrar huellas del panteísmo metafísico de los *Upanishads*. Los dos principales puntos del T. son: el monismo panteísta, según el cual el *Tao*, que es la vía de salvación, es también el principio único del universo, del cual toda otra cosa es manifestación: la ética del no hacer, o sea el abandono a la acción inmanente del principio cósmico a la renuncia a interferirlo o a obstaculizarlo (Abbagnano, 1997: 1116).

Esta filosofía se basa en la confluencia de tres fuerzas: una negativa (femenina), otra positiva (masculina) y la tercera fuerza que es la conciliadora se denomina: Tao. Vallejo utiliza estas premisas y las funde con sus posiciones personales acerca de lo que para él la muerte significa. Para Bobby «el tiempo es un eje» (Vallejo, 1980: 35). Se debe conseguir esa fuerza que sirva de oposición al Yang, pero que al mismo tiempo se complemente para conseguir la reencarnación y la vida eterna. Pensar y cometer suicidio por parte de los personajes es otra de las constantes temáticas de Vallejo que de nuevo encontramos traspuestas en esta obra. El personaje-enfermo terminal, recurso también recurrente en su teatro, no puede soportar los terribles dolores orgánicos, siempre trata de escapar de su destino suicidándose. Escuchamos sus gritos nocturnos de dolor y de impotencia. Sus quejas sólo son apaciguadas por los efectos momentáneos de la morfina, sin embargo, cuando regresan los dolores, ellos recurren a la solución definitiva y total:

TOM.—Estaba internado en un cuarto de dos camas... y mi compañero de habitación era un enfermo con un cáncer en un hueso de la pierna. Se había pasado todo el día quejándose, pero intentando controlar el dolor [...] Pero a eso de las tres de la mañana empezó a gritar de dolor... Le pusieron una inyección que quedo dormido, pero en cuanto se despertó volvió a gritar a lado de mi cama... (*pausa*). Le vi levantarse. Creí que iba al baño.. pero no fue así. Abrió la ventana y saltó al vacío [...] Empecé a pensar qué gigantescas dimen... (*Tiene dificultad en pronunciar*) dimensiones puede llegar a alcanzar el dolor humano para hacerle a un hombre saltar desde el piso catorce de un edificio. Y sentí una especie de piedad enferma por ese vacío en la cama de al lado..., empecé a sentir horror... (*Repite*). Horror... Horror..., de llegar yo a esa misma situación algún día (Vallejo, 1980: 72-73).

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

La solución ante la tragedia que embarga a sus personajes es desaparecer dignamente. Esa desaparición significa escaparse del sistema que los asfixia y los oprime. Desean alcanzar la libertad separándose de sus cuerpos para unirse con el cosmos y con el espacio sideral. Vallejo podría estar transponiendo, a través de las vicisitudes que viven estos personajes, su posición de rebeldía frente al sistema político vivido por España. Es un sistema cerrado, y es preferible la muerte antes que someterse a las políticas de censura:

BOBY:— Imagínate que nuestros cuerpos siguiesen andando hacia el autobús a lo largo de esta calle, pero que nuestras almas pudiesen por algún extraño artificio quedar libres.. Imagínate que pudiésemos, como hizo Taronty, separar los planos del aire y alcanzar la liberación final.. (*Boby sigue moviendo la mano despidiendo a su familia*). ¿Te gustaría?

TOM.—Claro

BOBY.— Evitaríamos tantos sufrimientos..., tanto dolor.

TOM. —¿Por qué me miras así, Bobby?

BOBY:—Tanto calvario, tanta podredumbre.. (Vallejo, 1980: 86-87).

En otro orden de ideas, Vallejo satiriza la ociosa vida de los pensionistas españoles y ridiculiza los deportes de moda que este estamento social gusta de practicar. «HUGO.—Bueno, me voy a hacer un poco de jogging, otro poco de jatching, ping-pong, surfing, skating y bowling. Hoy karting no voy a hacer porque no sé si me va dar tiempo» (Vallejo, 1980: 43). También se burla de las largas listas de supermercado que las amas de casas pensionadas piden por teléfono, costumbre muy en boga en la época en que se escribe la obra. «OLIVIA.—¿Cómo? ¿En qué trabajo? ¡En nada! ¡En que quiere usted que trabaje con todo lo que tengo que hacer en casa! [...] ¡Mi hijo bien! ¡En el hospital pero bien, coño! ¿Por qué iba a estar mal? Somos pensionistas» (Vallejo, 1980: 47). Y más adelante se repite esta situación «HUGO.— Tenemos que hablar... Despacio... Seriamente. Que seamos pensionistas no significa que no podamos hablar siendo marido y mujer» (Vallejo, 1980: 51). Tener tiempo de sobra para no hacer nada y pasarse el día regodeándose en el club, disfrutando de la pensión del estado, es éste el *desideratum* de la

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

población española «OLIVIA. Después hablamos si quieres.. Tengo que ir... Si no, no gana... Lo siento.. Le iré a ver después. Somos pensionistas, tenemos tiempo» (Vallejo, 1980: 61). Vallejo logra poner en ridículo y de manera muy inteligente las nuevas relaciones sociales que, en torno a los clubes, esta nueva sociedad busca establecer para su solaz esparcimiento. En el siguiente parlamento se da cuenta de ello: «NORMA.— ... Ayer sin ir más lejos estuve jugando al tenis con Richard. Me lanzó un catch-ball y con la canícula, no vi la bola y de poco no me parte el esternón. Pero yo ni corta ni perezosa le contesté con un jet-ball combinado con un cross-ball y drive-ball que me llevó al set-ball en menos que canta un gallo (Canta un gallo) [...] Quedamos subcampeones en el campeonato para subnormales» (Vallejo, 1980: 66-67).

### Mediación Estética

Los dramaturgos como Vallejo optaron por separarse de los procesos emanados de la realidad política de la transición y apegarse a los parámetros estéticos provenientes de la vanguardia, y «en concreto con la línea de teatro del «yo» que se alimenta de la tradición surrealista y se desarrolla bajo el aliento de Artaud, a través del absurdo y de la corriente experimental de los años 60» (Berenguer y Pérez, 1988: 159). Así pues, la transición democrática, época de cambios y de procesos definitorios en todos los órdenes de la sociedad española, permitió que la oferta y la demanda de obras y autores crecieran mucho más que en los períodos anteriores y la desaparición de la censura, entre otros factores, generó, en los creadores como Vallejo, una mayor libertad compositiva:

Durante el período de la Transición Política a la democracia, la sociedad española se muestra peculiarmente configurada a través de unos grupos sociales cuyas mentalidades y preferencias teatrales determinan, de modo bien perceptible, la existencia en la creación dramática del período de unas tendencias cuya descripción han constituido el objeto del este libro. Los cambios históricos acaban afectando a las complejas relaciones entre los distintos grupos. Tales circunstancias transforman también internamente a esos grupos y, sobre todo, los sitúa en posiciones muy diferentes con respecto al poder político y a los valores sociales de la nueva situación (Berenguer y Pérez, 1998: 155-156).



JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

A partir del análisis de las obras de Alfonso Vallejo hemos podido perfilar las técnicas expresivas que el autor utiliza para construir su universo dramático. Estas han sido ubicadas a través de la teoría de las *mediaciones*<sup>3</sup>. Se entiende por *mediación* estética:

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

Esta mediación nos ha permitido establecer las estructuras paradigmáticas estéticas provenientes de la vanguardia experimental que el autor ha elegido para expresar, en el plano de la realidad imaginaria, su *visión del mundo*. Dichas fórmulas expresivas están en perfecta concordancia con la mentalidad y con los objetivos que el autor se ha propuesto. Estas formas dramáticas han sido escogidas por Vallejo, ya sea, consciente e inconscientemente, porque ellas se amoldan más convenientemente a sus necesidades artísticas. El teatro español de la transición política y el de la década anterior, los años sesenta, estuvieron claramente influenciados por las corrientes vanguardistas europeas. La escena española bebió de la fuente que trajo consigo las renovaciones teatrales realizadas por las vanguardias de los años veinte y treinta, las cuales se materializaron, décadas más tarde, en lenguajes absurdos y surrealistas. Unido a estos lenguajes aparecieron en los años sesenta las propuestas experimentales de Grotowski, las cuales estaban influenciadas, muchas de ellas, por los preceptos teóricos de Artaud. La escena española estuvo fuertemente embebida de las distintas propuestas de renovación escénica de los colectivos experimentales norteamericanos y de los autores absurdos como Becket y Ionesco, los cuales preconizaban lenguajes escénicos inscritos en la línea del teatro del yo:

---

<sup>3</sup> «Una *mediación* es un conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano» (Ángel Berenguer, “Teatro, producción artística y contemporaneidad”, en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, núm. 6/7 (diciembre de 1994/ junio de 1999), pág. 8.

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

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

Muchos de los autores españoles conocían las propuestas de estos creadores, ya sea porque algunos de ellos vivían fuera del país, o porque, como Vallejo, tenían la posibilidad de viajar fuera de España. Nuestro autor no escapa a esa influencia, ya que sus obras vienen marcadas por ese fuerte carácter experimental muy propio de los movimientos estéticos que hemos aludido anteriormente. En *Cangrejos de pared* notamos, a través de los desgarros corporales que sufren los personajes y por los constantes ruidos que emanan de las cañerías de la casa, de las cuales brotan aguas negras y sanguinolentas bañando por entero a los personajes, la adscripción del autor a las técnicas expresionistas.

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

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

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

### Conclusiones:

El motivo principal de la obra de Vallejo es la libertad del hombre. El hombre desea vivir libre y en una sociedad abierta, una sociedad que no le coarte sus derechos ciudadanos. Vallejo critica la extrema violencia en que la sociedad y los estados obligan al hombre a servir en el frente de guerra. Lo escatológico (la filosofía de los finales), la crueldad y la violencia de las acciones se entremezclan con elementos trágicos y absurdos. Los personajes son llevados al límite de sus

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

resistencias físicas y psíquicas Debemos concluir este trabajo de investigación haciendo énfasis en lo determinante que ha sido para Vallejo su formación médico-científica en la elaboración de su universo dramático. Sus motivos y sus estrategias escénicas se hallan indisolublemente ligadas con el hecho de ser académico y científico. Sus estudios médicos, sobre todo sus conocimientos de neurología clínica, están presentes en cada una de sus obras. Conoce muy bien al hombre fisiológicamente y conoce al cien por cien su cerebro. Su gran creatividad artística le ha permitido estructurar un teatro vigoroso, con temas propios y sin parangón dentro del panorama teatral de los últimos veinticinco años. La neurología es la especialidad de Vallejo y el hombre es, sin duda, su *leit-motive*. Su especialidad médica le faculta para darnos a conocer cuáles son los mecanismos fisiológicos, químicos y psíquicos que moldean y determinan la manera de actuar y de enfrentarse al mundo de esa increíble máquina llamada ser humano. La gran mayoría de las obras de Vallejo abordan temas que se basan en sus experiencias clínicas como médico neurólogo y como profesor de patología médica. Sus personajes son, muchas veces, casos patológicos que él mismo ha diagnosticado. Por ejemplo, *Cangrejos de Pared*, tiene que ver con un caso clínico de un paciente suyo que adolecía de una enfermedad hereditaria dominante. Su condición de médico de emergencias de un hospital influyó determinantemente en su obra. Sus temas son sacados de su mundo laboral. Pacientes, médicos psiquiatras, quirófanos, amputaciones, disecciones, “locos”, etc. En casi todas sus obras aparece la figura del médico psiquiatra y del enfermo mental. Figuras que representan a una sociedad en crisis y en vías de desintegración. Esa realidad que vive cada día en su ámbito de trabajo la emplea en sus obras, pero la emplea no bajo los patrones de la clásica imitación de la realidad. Vallejo es un autor de vanguardia, y como autor vanguardista, su lenguaje es de ruptura y de choque. Vallejo mezcla en sus obras varios planos de la realidad que se confunden y generan una atmósfera caótica. Sus

## LA MENTALIDAD RUPTURISTA DE ALFONSO VALLEJO

personajes transitan por estadios que van desde lo racional hasta lo irracional, desde la locura a la lucidez, hasta pasar por momentos líricos, de ensoñación y de esperanza. Además del expresionismo también debemos apuntar la presencia de lenguajes absurdos y surrealistas en sus obras. Esto nos habla de la simultaneidad en el uso de los lenguajes de vanguardia y en la mezcla de ellos por parte de Vallejo, lo cual es característico de aquellas corrientes experimentales teatrales en la cual hemos incardinado a nuestro autor. Toma cada una de las técnicas aludidas y la transforma a su conveniencia para conseguir expresar su *visión del mundo*. Su teatro, el cual es eminentemente visual y plástico, podría denominarse: dramaturgia fisiológica. El hombre es expuesto desde sus procesos mentales y sus personajes viven al límite, sus actos son producto de las innumerables tensiones a las que ellos están sometidos.

JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS

### Referencias bibliográficas

- Abbagnano, N. (1997), *Diccionario de filosofía*, Bogotá: Fondo de cultura económica.
- Berenguer, Á. (1977), *L' exil et la cérémonie*, Paris: Union générale d' éditions.
- \_\_\_\_ (1992), "El Teatro y la Comunicación Teatral", *Teatro (Revista de estudios teatrales)* n° 1, Universidad de Alcalá, pp. 155-179.
- \_\_\_\_ (2007), "Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos" en *Teatro. Revista de Estudios Escénicos* n° 21, Universidad de Alcalá – Ateneo de Madrid, pp. 13-29.
- Berenguer, Á. y M. Pérez (1998), *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, (Serie Teoría, Historia y Crítica de Teatro, Historia del Teatro Español del siglo xx, volumen IV), Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_ (1999), "Apuntes para el estudio de la creación teatral española del siglo XX" (Presentación esquemática del método historizador de Ángel Berenguer), *Las puertas del drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)* n° 0, pp. 18-19.
- Colomer, J. M. (1988), *La transición a la democracia: El modelo español*, Barcelona: Anagrama.
- Fernández, I. y A. Goytre (1977), *Clases sociales en España en el umbral de los años 70*, Madrid: Siglo veintiuno.
- Goodman y Gilman (1996), *Las Bases farmacológicas de la Terapéutica*, vol. I, México: McGraw-Hill Interamericana.
- Serrano, S. (1999), *Historia de España*, Valladolid: Ámbito.
- Tamames, R. (1976), *¿A dónde vas España?*, (Colección Textos/18), Barcelona: Planeta.
- Vallejo, A. (1980), *Cangrejos de pared, Latidos, Eclipse*, Madrid: Ediciones De la Torre.

### Referencias telemáticas

- Feliz Tezanos, J. "Estructura y dinámica social en la España actual: de la dictadura franquista al 25 aniversario de la constitución de 1978". En [www.ciere.org/CUADERNOS/Art%2051/Estructura%20y%20Dinamica.htm](http://www.ciere.org/CUADERNOS/Art%2051/Estructura%20y%20Dinamica.htm). (Consulta: 13 de marzo de 2007) [Artículo publicado en *Cuadernos republicanos* año 2003 n° 51, Madrid: Centro de Investigación y Estudios Republicanos, pp. 13-31.]