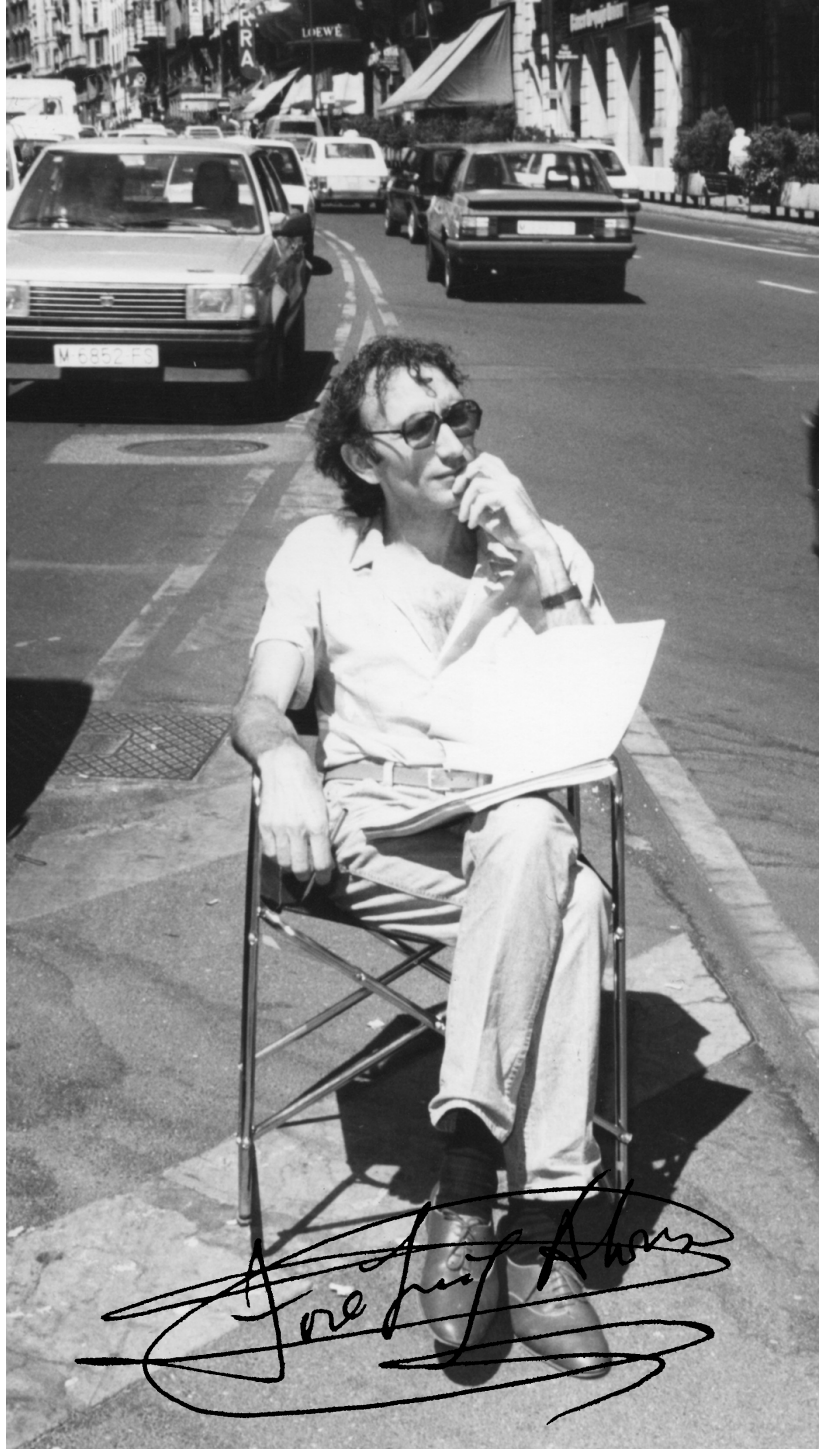




**CLÁSICOS
CASTALIA**

**LA ESTANQUERA
DE VALLÉCAS**

**LA SOMBRA
DEL TENORIO**



JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

**LA ESTANQUERA
DE VALLECAS**

**LA SOMBRA
DEL TENORIO**

**EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
ANDRÉS AMORÓS**

SEGUNDA EDICIÓN



**CLÁSICOS
CASTALIA**

**COLECCIÓN DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE POU**



es un sello propiedad de



Oficinas en Barcelona:
Avda. Diagonal, 519-521
08029 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@edhasa.es

Oficinas en Madrid:
Castelló 24, 1º dcha.
28001 Madrid
Tel. 91 319 58 57
E-mail: castalia@castalia.es

Oficinas en Buenos Aires (Argentina):
Avda. Córdoba 744, 2º, unidad 6
C1054AAT Capital Federal
Tel. (11) 43 933 432
E-mail: info@edhasa.com.ar

Primera edición: septiembre de 2010
Primera reimpresión: enero 2011
Segunda reimpresión: febrero de 2012
Tercera reimpresión; enero 2013

© de la edición: Andrés Amorós, 2011
© de la presente edición: Edhasa (Castalia)

www.edhasa.com

Ilustración de cubierta: Alfonso Ponce de León: *Arquitectura urbana*
(1929, detalle). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Diseño gráfico: RQ

ISBN 978-84-9740-339-9
Depósito Legal B-6090-2012

Impreso en Liberdúplex
Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprógraficos, www.cedro.org)

SUMARIO

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA Y CRÍTICA	
I. José Luis Alonso de Santos.....	9
II. <i>La estanquera de Vallecas</i>	15
III. <i>La sombra del Tenorio</i>	31
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA	47
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	48
NOTA PREVIA	51
LA ESTANQUERA DE VALLECAS.....	53
LA SOMBRA DEL TENORIO	113
ÍNDICE DE LÁMINAS	183

*A Marga y Auxi.
Y a José Manuel Cuaresma, que disfrutó,
en Sevilla, con La sombra del Tenorio.*

INTRODUCCIÓN

BIOGRÁFICA Y CRÍTICA

I. JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

Buena parte de la crítica teatral española opina que Alonso de Santos es el primero y el más importante de los autores surgidos después del franquismo. La anécdota nos dice que puede ser el primero porque su primer estreno, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, tuvo lugar en el Pequeño Teatro Magallanes el 9 de diciembre de 1975, menos de un mes después de la muerte del general. Además de eso, Alonso de Santos ha consolidado una carrera muy sólida como autor teatral de éxito, dentro y fuera de España.

No es extraño, por tanto, que se incorpore hoy a la colección Clásicos Castalia, con dos obras que marcan los extremos —por ahora— de su carrera. *La estanquera de Vallecas* (1981) constituyó su primer gran éxito, en la línea de un teatro popular y humorístico. *La sombra del Tenorio* (1994) recorre ahora mismo triunfalmente los escenarios españoles. En medio quedan unos años muy fecundos de estrenos, premios, libros... Alonso de Santos es hoy, sin duda, uno de los nombres más importantes del teatro español vivo.

Unos pocos datos nos bastarán para situarlo biográficamente y recordar los momentos más destacados de lo que hasta hoy ha sido su carrera.¹

¹ Recojo aquí los datos de mi "Introducción" a la edición de *El álbum familiar* y *Bajarse al moro*. Pueden verse también los prólogos de María Teresa Olivera y de Fermín Tamayo y Eugenia Popeanga. (Vid. la Bibliografía.)

Nació en Valladolid, en 1942. Se licenció en Ciencias de la Información (Imagen) y Filosofía y Letras (Psicología), en la Universidad de Madrid.

A la vez, inició sus estudios escénicos en el Teatro Estudio de Madrid, con maestros tan importantes como Miguel Narros, Maruja López y William Layton. A través de éste, sobre todo, pudo conocer el "Método" de Stanislawski.

Participó como actor en un montaje que se hizo célebre, el de *Proceso por la sombra de un burro* (1964-65), de Dürrenmatt, y se vinculó luego con el teatro independiente: TEI, Tábano... Dirigió después el Teatro Libre de Madrid, en el que actuó, a veces, como actor, director y autor. Obtuvo entonces un notable éxito con el montaje de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, de Pío Baroja.

Para ese grupo escribió su primera obra, *¡Viva el duque nuestro dueño!* (1975), a la que ya me he referido, premiada en el Festival de Sitges.

También estrenó el Teatro Libre su segunda obra, *Del laberinto al treinta* (1979), en la Sala Cadarso de Madrid. Obtuvo, después, el Premio Aguilar con *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma* y estrenó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid una obra infantil, *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* (1980).

Del año siguiente es la primera obra que aquí edito. En octubre de 1982 inauguró la temporada del Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero), dirigido por José Luis Alonso, con el estreno de *El álbum familiar*; a la vez, en programación nocturna, se estrenaba *¡Vade retro!*, de su compañero y amigo Fermín Cabal. En cierto modo, estos dos estrenos suponían el reconocimiento pleno y la aceptación oficial del teatro independiente; a la vez, quizá, su acta de defunción.

Ese mismo año, su amigo Rafael Álvarez, "El Brujo", le estrena el monólogo *El gran Pudini. (Alea jacta est)*, en el antiguo cabaret madrileño El Molino Rojo, dentro del III Festival Internacional de Teatro. Unos

meses después presenta, en el Teatro Romano de Mérida, *Golfus de Emérita Augusta*.

Del año 1985 son las reposiciones de *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, en el Templo de Debod, y *La estantería de Vallecas*, ahora con Conchita Montes, así como el estreno de *Bajarse al moro*, que supone su plena consagración.

Ese año, el Premio Nacional de Teatro se concede a dos autores de distintas generaciones, Alfonso Sastre y Alonso de Santos. Al año siguiente obtiene también el Premio Mayte.

De 1986 es el espectáculo *¡Viva la ópera!*, sobre música de Donizetti, una adaptación de Moreto, *No puede ser... el guardar una mujer* (en el Festival de Teatro Clásico de Almagro) y el estreno de *La última pirueta*, dirigida por su casi homónimo José Luis Alonso.

En 1987 estrena *Fuera de quicio* y, en el Teatro Español, su versión de *Los enredos de Scapin*, de Molière.

Al año siguiente funda la productora teatral Pentación, con sus amigos Gerardo Malla, "El Brujo" y Tato Cabal, a la que sigue vinculado. Con ella estrena *Pares y nines*, otro gran éxito humorístico, y *Trampa para pájaros* (1990), en una tonalidad más dramática.

Sus últimos éxitos —además de *La sombra del Tenorio*— han sido *Dígaselo con valium* (Teatro Baracaldo de Bilbao, 1993) y *Hora de visita* (1994), con la gran actriz Mary Carrillo.

Además, ha publicado una novela de humor, *Paisaje desde mi bañera* (1993) y un relato infantil, *¡Una de piratas!* (1994).

Nadie puede negar que Alonso de Santos es, ante todo, un *hombre de teatro*. Si no me equivoco, en el teatro lo ha hecho casi todo, además de escribirlo: interpretarlo, dirigirlo, enseñarlo (es, desde 1978, profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid), organizar la representación y recorrer con el autobús, como los cómicos de la legua, muchas carreteras españolas.

Indudable parece que todo ese aprendizaje le ha sido utilísimo a la hora de hacer vivir sobre las tablas un conflicto dramático y crear unos personajes creíbles.

Toda la crítica ha insistido en este aspecto. Recordemos sólo tres testimonios significativos. Ante todo, el de Eduardo Haro Tecglen:

Había leído las obras que me dieron para el Premio Tirso de Molina: en la última encontré, o creí encontrar, la sustancia humeante del teatro. Es ésta: *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos.²

Algo parecido afirma José Monleón:

Si lo admiro es porque se trata de un hombre de teatro casi en estado puro (...) Es como si el autor de *El gran teatro del mundo* hiciera todos los personajes, vendiera las entradas y se enamorara de las actrices.³

Y Eduardo Galán:

Tal vez su éxito resida en su extraordinaria capacidad para comunicarse con el público: Alonso de Santos tiene olfato escénico, sabe hablar de tú a tú al espectador y transmitirle sus emociones, sus sentimientos y sus opiniones.⁴

Tres críticos de sucesivas generaciones y diversos talentos coinciden: no me parece que se equivoquen. La realidad lo confirma: Alonso de Santos es, quizá, el único autor que ha conseguido dar el difícil paso del teatro independiente, crítico y minoritario, al éxito masivo, que permite —entre otras cosas— seguir estrenando.

Ha logrado esto sin traicionar de ninguna manera su trayectoria, sin disminuir su crítica ni abaratar su esté-

² Eduardo Haro Tecglen: "Prólogo" a José Luis Alonso de Santos: *Bajarse al moro*, Madrid, eds. Cultura Hispánica, 1985, págs. 7-8.

³ José Monleón: "Alonso de Santos", *Primer Acto*, n° 194, 1982, pág. 39.

⁴ Eduardo Galán: "Alonso de Santos o el arte de comunicarse con el público", en J.L. Alonso de Santos: *Pares y nines. Del laberinto al 30*, Madrid, ed. Fundamentos, col. Espiral/Teatro, 1991, pág. 7.

tica: simplemente, con una evolución que refleja el *natural* proceso de maduración del hombre y del escritor.

En el primer libro dedicado íntegramente a su obra, Miguel Medina Vicario ha estudiado cómo ensambla Alonso de Santos los distintos géneros dramáticos para ofrecernos una observación inmediata del mundo actual, del individuo concreto:

Fija su mirada en la inmediatez de los acontecimientos, y allí es donde libra su batalla. Para lograrlo, ya se comprende, los géneros en su estado puro le resultan insuficientes, por herméticos. Su COMEDIA se instala en las raíces del DRAMA, y es así como se hace más auténtica. El DRAMA, por su parte, no renuncia a la dosis de humor que le corresponde para hacerse creíble. Los permanentes rasgos de TRAGEDIA se estilizan hasta rozar límites GROTESCOS. El ABSURDO sazona convenientemente la totalidad de los restantes géneros como elemento sustantivo en toda acción humana.⁵

El impulso básico para escribir lo ha encontrado Alonso de Santos en una profunda discordancia con la realidad:

Para mí el trabajo en el teatro es un intento de dar una respuesta poética a la angustia (...) Empecé a trabajar en el teatro para usarlo como unas gafas que me permitieran relacionarme con la realidad, protegerme de su luminosidad. Porque la realidad es tan compleja, tan distorsionada, tan brillante, tan caótica... que directamente no podía con ella. Ante este caos de vivir, el teatro lo he puesto como intermedio entre la realidad y yo (...) Quise expresar toda esa problemática, esa desproporción entre la voluntad y los hechos, ese andar dando vueltas como ciegos alrededor de una meta imposible. Ese tema que me inquietaba tanto, no lo encontraba y decidí escribirlo (...) Yo hago teatro para dar una respuesta a una situación que me desborda y al menos al escribirlo o al dirigirlo lo entiendo, lo digiero un poco.⁶

⁵ Miguel Medina Vicario: *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, eds. Libertarias-Asociación de Autores de Teatro, 1993, págs. 18-19.

⁶ Alonso de Santos en: José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal: *Teatro español de los 80*, Madrid, ed. Fundamentos, 1985, pág. 152.

Alonso de Santos suele utilizar en su teatro como elemento básico el humor, con toda la seriedad que este término implica, si se sabe entender bien. En sus comienzos, a veces, pudo adoptar la fórmula de la parodia o la caricatura, cercana a lo esperpéntico. En la madurez, ha ido suponiendo la aceptación de la realidad, por una vía humorística que integra todas las contradicciones del ser humano.

En las obras de Alonso de Santos que vamos a leer encontraremos humor romántico, humor nostálgico de otra realidad, humor que disculpa y comprende las debilidades humanas... Más que la carcajada, la sonrisa. Si no logramos ser felices, nos queda, al menos, el consuelo del humor.

Esa actitud humorística va unida a la elección de un tipo predilecto de personajes:

Me han interesado siempre los marginados como personajes de mi teatro. ⁷

Marginados por la sociedad, por la edad, por el dinero, por la ideología, por los sentimientos... No es sólo la crítica social o política, como en los tiempos del teatro independiente, sino algo más amplio: esa insatisfacción radical de la que surge toda auténtica obra de arte.

Francisco Umbral le ha llamado “Cronista de ahora mismo”. ⁸ Por expresar fielmente, con humor, los conflictos de su tiempo, su obra puede perdurar. Y cada vez se abre a horizontes estéticos más amplios, más ambiciosos, más complejos. Sólo el tiempo nos dirá hasta dónde puede llegar sobre las tablas.

⁷ J.L. Alonso de Santos: “Nota del autor”, en *Trampa para pájaros*, Madrid, eds. Marsó-Velasco, 1991, pág. 9.

⁸ Francisco Umbral: nota al programa de *La estanquera de Vallecas* (Teatro Martín, 1985).

II. "LA ESTANQUERA DE VALLECAS"

En el mes de noviembre de 1981 se estrenó esta obra en Madrid, en la sala El Gayo Vallecano. Pocas veces se podrá dar una coincidencia semejante entre la localización de una obra y la de su estreno. Éste fue el reparto:

Intérpretes

Estanquera	<i>Mercedes Sanchís</i>
La Nieta	<i>Teresa Valentín Gamazo</i>
Leandro	<i>José Manuel Mora</i>
Tocho	<i>Paco Prada</i>
Subinspector Maldonado .	<i>Miguel Gallardo</i>

Ficha Técnica

Ayudante	<i>Teresa Sánchez Galla</i>
Productor	<i>Roberto López Peláez</i>
Escenógrafo	<i>Antonio Lenguas</i>
Música	<i>Jorge Fernández Guerra</i>
Vestuario	<i>Marisa Zapatero</i>
Iluminación	<i>Antonio Pastor</i>
Director	<i>Juan Pastor</i>

Alonso de Santos alcanzó así su primer gran éxito, en un año que pasará a la historia por la dimisión de Adolfo Suárez y el lamentable episodio del 23-F. Jordi Pujol era ya presidente de la Generalidad de Cataluña, Alianza Popular ganó las elecciones al Parlamento gallego y tuvo lugar el referéndum para el Estatuto de Autonomía andaluza. El día 10 de septiembre llegó a España el simbólico *Guernica* de Picasso. Una exposición sobre la guerra civil española recorrió varias ciudades, alcanzando records de número de visitantes.

En literatura, se celebró el centenario de Juan Ramón Jiménez y los lectores españoles se deslumbraron con nuevas obras de Miguel Delibes (*Los santos inocentes*), José Luis Sampedro (*Octubre, octubre*) y

García Márquez (*Crónica de una muerte anunciada*). Se dieron a conocer, ese año, dos jóvenes escritores, la poetisa Blanca Andréu (*De una niña de provincias que se vino a vivir en un chagall*) y el novelista Jesús Ferrero (*Bélver Yin*). Las películas españolas que atrajeron más público fueron *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró) y *Patrimonio nacional* (Luis García Berlanga); las extranjeras, *Superman II*, *El lago azul* y *Aterrizaje como puedas*.

Ese año de 1981, el *Niño de la Capea* encabezó el escalafón taurino y el trágico accidente de un espontáneo, el 14 de septiembre, en la plaza de Albacete, provocó la retirada de *El Cordobés*.

Más de un millón de discos se vendieron aquel año de aquella cosa llamada *El baile de los pajaritos*. Cerca quedaron el Dúo Dinámico, en su retorno, y Julio Iglesias (*De niña a mujer*). Lola Flores cantaba entonces su heterodoxa versión de *Hey*, Isabel Pantoja amaba a *Paquirri* y perdíamos al gran Pepe Blanco, el del *Cocidito madrileño*.

Nos preparábamos para el Campeonato Mundial de Fútbol, que tendría lugar en nuestro país el año siguiente. Por primera vez en su historia, ganó el título de Liga la Real Sociedad, empatada a puntos con el Madrid; la Copa del Rey, el Barcelona. A pesar de su largo secuestro, Quini consiguió el título de máximo goleador. Dos españoles seguían siendo campeones del mundo de motociclismo: Ricardo Tormo, en 50 cc, y Ángel Nieto, en 125.

El día 3 de octubre, en el Teatro Campoamor de Oviedo, el príncipe Felipe de Borbón pronunció su primer discurso público, con motivo de la entrega de los Premios Príncipe de Asturias.

Murieron, ese año, algunos ilustres españoles: José Pla, José María Pemán, María Moliner, Álvaro Cunqueiro, Álvaro de Laiglesia, Regino Sainz de la Maza...

Éste fue también el año de la colza, del ingreso de España en la OTAN, de la legalización del divorcio...

En teatro, el Centro Dramático Nacional presentó *Doña Rosita la soltera*, de Lorca, con Nuria Espert, y *La*

velada en Benicarló, dirigida por José Luis Gómez. Recorrían España con éxito dos obras de Antonio Gala, *Petra Regalada* y *La vieja señorita del Paraíso*. Francisco Nieva obtuvo el Premio de la Crítica por *La señora Tártara*. El aniversario de Calderón nos trajo, entre otros espectáculos, *La hija del aire*, dirigida por Lluís Pasqual, y *La vida es sueño*, por José Luis Gómez.

Ese año, el público madrileño vibró de emoción con un espectáculo, *Wielopole, Wielopole*, sin necesidad de entender una palabra del texto, en polaco. Entre los entusiastas espectadores estaba José Luis Alonso de Santos.

Volvamos ya a nuestro autor y su *Estanquera*. A estas alturas, poseía ya una amplia experiencia en el teatro independiente pero éste fue su primer gran éxito. Lo elogia ampliamente, por ejemplo, Francisco García Pavón, en su crítica del estreno, que titula "Un sainete del Madrid actual". (No olvidemos que, además de novelista, García Pavón era autor de un importante estudio sobre el teatro social en España.)

Para García Pavón, la obra ha supuesto una sorpresa agradable, desde su título: "...Ya hace falta valor para que, en estos tiempos pedantescos de 'investigaciones', 'laboratorios' y 'espacios teatrales', un señor se atreva a titular su obra *La estanquera de Vallecas*". Advierte ya lo que leeremos una y otra vez, en las críticas: "Unos tipos populares de Madrid, pero del Madrid de hoy, que hablan la jerga callejera que nuestros oídos soportan todos los días". Elogia la "variedad de pasos graciosos" (nótese la referencia a la tradición de Lope de Rueda), el trazado de tipos y el lenguaje, para concluir con un pronóstico: "Sería estupendo que Alonso de Santos hubiera dado en la pauta para resucitar el sainete y la comedia costumbrista... Podría ser un capitulito para la historia futura".⁹

Menos favorable se mostró Eduardo Haro Tecglen, en su comentario, titulado "Sal gruesa", al conectar la

⁹ Ya, Madrid, 15-XII-1981.

obra con una tradición menos venerable: "...un juguete cómico al estilo de los de principios de siglo, tocado acá y allá por una pincelada de mensaje social". Apunta la semejanza —en la que nadie ha insistido, después— con *El bosque petrificado*, de Sherwood. Admite el éxito pero también los límites que ve en la obra: "La verosimilitud se va sacrificando velozmente a la comicidad". Y en los intérpretes: "su tosquedad teatral se añade al bulto grueso del diálogo y al retorcimiento de la situación". El resumen no es demasiado entusiasta: "Alonso de Santos tiene mucho sentido del teatro y de la eficacia del diálogo; por lo menos, dentro de estos simples límites en que mueve su situación y sus personajes".¹⁰

El éxito popular determinó que numerosos grupos independientes montaran la obra y la representaran por casi toda España: San Javier, Ibiza, Albacete, Marbella, Jaén, Calasparra... más de 15 compañías. Con su eficacia teatral tan directa, esta *Estanquera* se convirtió casi en una bandera del teatro independiente y vocacional.

No fue sólo en España. La comedia logró pasar, con buen éxito, al otro lado del Océano: Méjico, Argentina, Chile, Perú...

La versión mejicana de Miguel Ángel "Gato" López se titulaba *El estanquillo* y sirvió para inaugurar, en noviembre del 83, el Teatro Santa Cecilia. El director fue Luis G. Basurto; la abuela, Sylvia Derbez. La obra tuvo buen éxito y llegó a cumplir las cien representaciones, con un homenaje a su autor.

En Argentina, la obra pasó a titularse *Las diez de últimas* y se representó en la Sala Goya del Instituto Cubano de Cultura Hispánica, en Córdoba. El director fue Maximino Moyano y la protagonista, Violeta Vidaurre. La crítica argentina la situó cerca de Cossa¹¹ y señaló con elogio que "se trata de una parcela de auténtico teatro popular".¹²

¹⁰ *El País*, Madrid, 15-XII-1981.

¹¹ *Los Andes*, Mendoza, 10-IX-1985.

¹² *Mendoza*, 20-IX-1985.

En Chile, la obra tomó el título de *El almacén de la vieja Justa* y se representó en Santiago, en El Conventillo, por la compañía Buras, dirigida por Ricardo Vicuña. Sergio Palacios la definió como “un sainete dramático”.¹³ Luisa Ulibarri señaló un nuevo parentesco: “es un poco el Dario Fo español”.¹⁴ Eduardo Guerrero profundizó en esto: “Dos miradas europeas a algo tan cercano a nuestra idiosincrasia. Algunos lo llaman sentido del humor”.¹⁵

Antes de esta representación chilena, la obra se había repuesto ya en Madrid. Planeó Alonso de Santos un “golpe de efecto” teatral, ofreciendo el papel de protagonista a Conchita Montes, una actriz excelente, muy querida por el público, pero con una imagen vinculada a un tipo de teatro muy distinto: Edgar Neville, comedias de alta sociedad...

Aceptó Conchita, a pesar de encontrar un poco fuerte el lenguaje, por sus valores teatrales. Declaró entonces: “Es un personaje tragicómico. Me gusta el diálogo, me parece muy bueno, y la comedia tiene momentos patéticos muy interesantes.”¹⁶ (Cuando escribo estas líneas, hace poco que ha desaparecido Conchita: todos la recordamos con admiración y afecto.)

Tenía previsto Alonso de Santos que el nuevo estreno tuviese lugar en la azotea del Círculo de Bellas Artes, integrando así la obra en el paisaje urbano madrileño. Las azoteas y terrazas de la ciudad hubieran sido, sin duda, un escenario maravilloso, pero razones de seguridad frustraron el proyecto, que tuvo que trasladarse al Teatro Martín, con este reparto:

Intérpretes

Estanquera	<i>Conchita Montes</i>
Leandro	<i>Miguel Nieto</i>
Tocho	<i>Manuel Rochel</i>
Ángeles	<i>Beatriz Bergamín</i>
Policía	<i>Eduardo Ladrón de Guevara</i>

¹³ *Análisis*, Santiago de Chile, 4-V-1987.

¹⁴ *La Época*, Santiago de Chile, 4-V-1987.

¹⁵ *El Mercurio*, Santiago de Chile, 27-IV-1987.

¹⁶ *Ya*, Madrid, 22-VIII-1985.

Ficha Técnica

Iluminación	<i>David Álvarez Cuberta</i>
Vestuario	<i>Susana Rives</i>
Escenografía	<i>Luis Romera</i>
Realización escenográfica	<i>Mariano López</i>
Adjunto a la dirección . .	<i>Ángel Nieto</i>
Producción	<i>Miguel Nieto</i>
Dirección	<i>Alonso de Santos</i>

Recordemos algunas críticas aparecidas con motivo de esta reposición.

Julia Arroyo titula la suya “Un sainete de nuestro tiempo” y señala “un mundo entrañable, recreado sobre una realidad que es bastante dura y violenta (...) La dulcificación es necesaria para que el sainete cumpla su efecto de provocar risas donde debiera haber lágrimas”.¹⁷

Juan Carlos Avilés apunta que es “una obra disparatada, con humoradas y trazos de absurdo que recuerdan a Mihura y a Jardiel, al teatro de lo inverosímil, con un lenguaje entre la poética casi *naïf* y la jerga marginal”.¹⁸

Firmado por J.V., se nos dice: “La dialéctica de los contrarios (...) entre atracadores y atracados, dos polos que van delimitando coincidencias y atracciones recíprocas por encima del accidental papel de víctimas y verdugos que cada uno ha tenido que asumir”.¹⁹

Eduardo Haro Tecglen tituló “Nostalgia joven”: “...mostró el valor de una obra fresca y nueva, capaz de potenciar las formas nuevas del sainete con una situación de realismo absurdo”. Censuró algún aspecto de la representación: “...no es buen director de su propia obra (...) reparto inadecuado (...) gran parte de las frases se pierden”. Para concluir: “La noche se convirtió, finalmente, en un homenaje a Conchita Montes, por su público de siempre”.²⁰

¹⁷ *Ya*, Madrid, 27-VIII-1985.

¹⁸ *Guía del Ocio*, Madrid, 2-IX-1985

¹⁹ *El Público*, Madrid, septiembre de 1985.

²⁰ *El País*, Madrid, 27-VIII-1985.

Yo mismo, bajo el título del cuplé clásico, “Tabaco y cerillas”, elogiaba que el autor “ha sabido hallar una situación dramática, unos tipos, un ambiente, un lenguaje, un humor. Y, sobre todo, un gran personaje: la abuela”. De Alonso de Santos decía: “Es, indudablemente, un hombre de teatro. Ésta va a ser su temporada, pues dentro de poco estrena *Bajarse al moro* (...) Para nuestra escena es importante que cuaje este paso del teatro independiente al comercial”. Y concluía: “Pese a tantos modernismos, el realismo tragicómico goza de buena salud”.²¹

Anotemos que la obra fue llevada al cine por Eloy de la Iglesia y obtuvo también así una amplia difusión. Los actores fueron Emma Penella, José Luis Gómez, José Luis Manzano, Maribel Verdú, Fernando Guillén, Jesús Puente, Antonio Gamero, Nieva Parola, Antonio Iranzo, Chari Moreno, “Pirri”, Tina Sainz, Azucena Hernández y Simón Andreu. En el guión colaboró el autor, junto al director y Gonzalo Goicoechea. Escribió la música Patxi Andión. El director había hecho ya otros filmes sobre delincuentes: *Navajeros*, *Colegas*, *El pico...* Ahora, sin embargo, declaraba: “Es, decididamente, mi primera comedia (...) Hay momentos en que participan 500 extras, casi todo Vallecas”.

Con motivo de la reposición teatral, el autor había publicado la siguiente antecrítica:

Soy un mal espectador de obras clásicas. Releo constantemente a los grandes maestros, pero cuando veo sus obras sobre la escena echo de menos el pulso de nuestra vida actual.

El autor es un espía de los deseos de su tiempo y aunque el hombre tiene conflictos sin resolver que perduran a lo largo de todos los tiempos, estos conflictos toman en cada época su sabor peculiar, un lenguaje, una sincronía con su momento histórico. Es por eso por lo que trato de conectar en mis obras con un mundo de hoy.

²¹ *Diario 16*, Madrid, 25-VIII-1985.

En *La estanquera de Vallecas* intento dar vida a unos personajes que podrían cruzar por cualquier calle de Madrid mañana mismo.

Trato de hablar de gente a la que conozco, o a la que pueda conocer, y de entre ellos elijo seres abocados a la acción, tanto por su falta de integración como por su personalidad, siempre no discursiva ni razonable. Quiero recuperar, en estos mis sencillos personajes de *La estanquera de Vallecas*, el yo actuante que dio origen al teatro, alejándome lo más posible del yo pensante.

En ese laboratorio mágico que es el escenario, les obligo a vivir tratando de realizar sus deseos en el límite de sus posibilidades. Entre la realidad y el deseo han de encontrar su razón de ser.²²

Se basa *La estanquera de Vallecas* en un hecho real, uno de tantos que nos ofrece, cada día, la crónica de sucesos de cualquier periódico: dos rateros de poca importancia intentan atracar un estanco, en un barrio popular madrileño, pero son rodeados por las fuerzas del Orden Público. El propio autor nos lo confirma, en su *Nota* inicial: “recibí últimamente carta de Leandro desde Carabanchel [la cárcel], donde reside en la tercera galería...”

El hecho real terminó trágicamente. La obra teatral, en cambio, circula por el tornasolado camino del humor. No son vías excluyentes. El autor lo afirma tajantemente, en un texto que me parece básico y que aporta también datos sobre las circunstancias de la redacción de la obra:

Es algo más que una comedia divertida, y aquellos que ahondan en la farsa se la cargan, y también quienes le dan mucha importancia a la denuncia social, a la seriedad. *Yo la escribí en el 79, en una playa, rodeado de mar, de historias bellas y sensaciones estupendas, por dentro y por fuera, y mientras tanto escribía lo mal que lo pasaban los marginados de Vallecas. Así que el texto tiene estas dos vertientes mezcladas: lo lúdico y lo esencial, lo serio. Es el*

²² ABC, Madrid, 23-VIII-1985.

Madrid de hoy. Y esa mezcla hay que respetarla. Además, yo escribo y hago teatro porque el enemigo del teatro es el aburrimiento. (La cursiva es mía.)

Buena parte de la crítica —ya lo hemos visto— se apresuró a emparentarla con el sainete. (Lo mismo hizo con otro gran éxito del autor: *Bajarse al moro*.) No me parece equivocado, pero sí habría que precisarlo un poco.

Ante todo para recordar que eso no supone ningún demérito. Cualquier conocedor de la historia de nuestra escena sabe bien que, desde el Siglo de Oro, existe una importantísima línea de *teatro menor*: pasos de Lope de Rueda, entremeses de Cervantes y Quiñones de Benavente, tonadillas y sainetes de Don Ramón de la Cruz, género chico, sainetes de los Quintero y Arniches con su derivación hacia la tragedia grotesca...

Es un teatro popular, de base costumbrista y tono humorístico. Su apariencia humilde le permite saltarse a la torera los mitos intangibles en la comedia del Siglo de Oro (monarquía, catolicismo, patriotismo, honor) y adoptar posiciones estéticas muy libres frente a la verosimilitud.

No olvidemos que Don Ramón de la Cruz pasa del sainete a la *tragedia para reír* y *sainete para llorar* que es el *Manolo*; Arniches, del sainete a *La señorita de Trevélez*. Y que el sainete no queda tan lejos, en definitiva, de una de las máximas creaciones de nuestro teatro, el esperpento.

Todo esto es de sobra conocido si no fuera porque la etiqueta supone, no pocas veces, una intención de menosprecio. Lo que importa, así pues, si la admitimos, en principio, es ver qué hace en concreto Alonso de Santos.

Su sainete —en caso de que lo sea— posee una trascendencia. Sus personajes viven en un mundo que no les pertenece, que es de otros. El humor sirve para ridiculizar a los *importantes*, a los *dueños* de este mundo: el policía disfrazado, el gobernador paternalista y retórico...

En cambio, los protagonistas, con todos sus errores, son seres auténticos: sus delitos nacen de buscar, como Dios les da a entender, el trocito de felicidad que el orden social les ha negado. El autor lo explica con toda claridad:

Como todo mi teatro, aquí se habla de marginados, no por vocación, sino por las circunstancias, que se meten en situaciones inverosímiles; de seres que emprenden aventuras por encima de sus posibilidades y la vida les devuelve al realismo del que tratan de huir (...) La reflexión era idéntica a textos anteriores: muchos seres humanos descubren que no tienen hueco en este mundo, porque es de otros.²³

No existe aquí el consuelo, la resignación social que solía cerrar el conflicto del sainete clásico.²⁴ Por eso, un compañero del autor, Fermín Cabal, lo definió con un término hoy desacreditado por el abuso, pero de muy claro significado:

“Lo que ocurre es que el teatro de Alonso de Santos, aunque a veces lo parezca, no pretende el mero apunte de costumbres y, mucho menos, la distorsión escapista. Muy al contrario, es, en el buen y anticuado sentido de la palabra, un teatro *comprometido*. Para el autor, en el mundo se da una lucha feroz entre dos concepciones antagónicas del ser humano: la que sostiene que es malo por naturaleza y la que afirma que no es para tanto”.²⁵

No se trata sólo de una peculiaridad social sino estética. El presunto sainete de Alonso de Santos no se limita a la estética descriptiva, costumbrista. A partir de ella, la comicidad roza muchas veces lo inverosímil, el absurdo: todos los golpes de la abuela, por ejemplo, van a parar sobre el policía, no sobre los atracadores.

Bajo la apariencia costumbrista existe también una importante vena poética. Los diálogos utilizan procedi-

²³ *Diario 16*, Madrid, 23-VIII-1985.

²⁴ *Obra citada* en nota 2.

²⁵ Fermín Cabal: “Prologo a la segunda edición” de *La estanquera de Vallecas*, Madrid, ed. Antonio Machado, 1986, pág. 12.

mientos humorísticos cercanos a Miguel Mihura o Jardiel. Las luces subrayan expresionistamente la situación, con “las negras siluetas de los delincuentes recortadas en la luz de la puerta” o alargadas de modo anti-realista por “un quinqué de antes de la guerra”. La situación cobra a veces tintes esperpénticos. El Cuadro tercero se cierra con un simultaneismo que evoca el mundo cinematográfico:

(Y el Tocho se pierde en las alturas; mientras, Leandro enciende otro pitillo, el gato sigue dándole a la queja, el gobernador se da una vuelta allá en su cama, suena a lo lejos una ambulancia cruzando la ciudad, tose la anciana en el piso de arriba, hablan de la quiniela del domingo los policías que vigilan la puerta, y empiezan a caer unas gotas de lluvia a lo tonto sobre el barrio que duerme.)

Son unos pocos ejemplos —entre otros muchos posibles— de cómo hay que entender en sus justos límites la etiqueta de *sainete*: como un marco libremente elegido y manejado con indudable libertad, sin esquematismos miméticos.

Algo semejante habría que decir de la tonalidad *social* de la obra: algo indudable pero no exclusivo, reductor. Del conflicto general pasamos con naturalidad absoluta a los individuales: el sentimentalismo y el deseo sexual de los dos jóvenes, que recurre a pautas consabidas (cinematográficas) para expresar sus impulsos espontáneos; el peso del fracaso matrimonial que arrastra Leandro; las reacciones opuestas de la Abuela, que, a partir de la cerrazón indignada, va abriéndose a una cierta comprensión...

Así pues, lo *social* no excluye, aquí, la variedad y el cuidado de lo estético; en definitiva, la complejidad de lo humano. Del mismo modo, su *realismo* incluye aquí efectos sentimentales y hasta románticos.

Un ejemplo muy concreto: el empleo, en el último cuadro, de una vieja canción popular, *Los campanilleros*. Al carácter de testimonio, referencial, se añade aquí un evidente valor nostálgico, de sentimentalismo de buena

ley, puramente lírico. (En *El álbum familiar*, Alonso de Santos realiza algo semejante –y, como en el circo, más difícil todavía– con una vieja canción falangista, *Montañas nevadas*, que pierde todas sus connotaciones “heroicas” en boca de la Abuela.)

Todo eso está bañado por una visión cordial (“Poesía, cosa cordial”, dijo Antonio Machado), humorística, que permite entender y aceptar las razones –ya que no la razón– que tienen todos los personajes: sus íntimos resortes, sus torceduras anímicas, sus frustraciones y sus búsquedas, su humanidad.

A propósito de esta obra, lo explicaba así su autor:

El humor es la diferencia que existe entre nuestros deseos y la realidad. El humor es lo que pone las cosas en su sitio. El humor es una de las pocas cosas con las que el ser humano puede dar respuesta a nuestras limitaciones, que son muchas. El sentido del humor lo que nos hace es recordar que la realidad tiene muchos puntos de vista, relativiza la trascendencia, nos devuelve un poco la humanidad de ser conscientes de nuestra pequeñez. Para mí el sentido del humor es una droga, yo me coloco en la vida con sentido del humor.²⁶

Nadie busque aquí distanciamientos más o menos brechtianos. Todo lo contrario: “un mundo de hoy”, cercanísimo, “el pulso de nuestra vida actual”; unos personajes muy próximos, “gente a la que conozco, a la que pueda conocer”... Y, todo ello, visto con afecto, con proximidad: sintiéndolos próximos, próximos. Mirándolos con compasión: padeciendo con ellos...

Un ejemplo significativo: con todas sus complejidades y contradicciones, la Abuela es un magnífico personaje teatral. El autor le ha dado un nombre, Justa (que subió al título de la versión chilena). Es el mismo nombre del personaje de la Madre, en la obra auto-

²⁶ *El Faro de Ceuta*, 18-IX-1985.

biográfica *El álbum familiar*. La dedicatoria de esta última obra nos informa de que así se llama, en la realidad, la madre del escritor.

Después de todo esto, ¿mantendríamos el rótulo *sai-nete*? Me parece más adecuado otro, que responde a la mejor tradición de nuestro teatro, desde Fernando de Rojas hasta Valle-Inclán: *tragicomedia*.

La estanquera de Vallecas no es un alegato, ni un estudio sobre la marginación, ni una reflexión crítica: es, ante todo y sobre todo, teatro. Está repleta de lo que constituye la raíz misma del fenómeno teatral: *conflictos*.

Mantienen nuestro interés el conflicto de los atracadores con los atracados; el conflicto de atracadores y atracados con el policía infiltrado; el conflicto –atracción y repulsión– de Tocho y la joven; al final, incluso, asoma el conflicto de Tocho y Leandro...

Conflictos, conflictos, conflictos. Todos los personajes están en permanente tensión, todos luchan por defender su vida y alcanzar sus ilusiones. El espectador asiste a todos estos combates de boxeo, trufados de efectos teatrales.

Cada personaje es un “yo dinámico”, que se manifiesta por su actuación, tanto o más que por sus problemas.

Están en continuo movimiento: suben y bajan por la escalera. Intentan salir y se vuelven. Dan y reciben golpes con un tiesto, una escoba, una jarra de vino. Bailan las dos parejas. Los jóvenes se acarician y se duermen. Leandro sube “como un galgo” y baja “como un conejo”. Tocho adopta poses cinematográficas y se mueve “como un león enjaulado”...

Parecen, a veces, insectos que chocan, una y otra vez, contra las paredes de cristal del vaso en que están atrapados: una situación límite, agobiante, sin salida.

Curiosamente, esta obra tan moderna, de apariencia tan espontánea, se ajusta fielmente a la regla clásica de las tres unidades. El espectador medio –estoy seguro– ni lo advertirá, porque no es algo artificialmente impuesto sino que parece surgir necesariamente de

la naturaleza misma del conflicto, que así queda potenciado.

Ante todo, el *tiempo*, que juega inexorablemente en contra de los atracadores, a lo largo de 24 horas de angustia, repartidas en 4 cuadros: “un derroche de luz (...) atardece (...) es noche cerrada (...) al día siguiente por la mañana... y ha salido el sol, dentro de lo que cabe”.

Continuamente está sonando, al fondo, el tic-tac de un reloj. Varias veces se insiste en ello, para que no podamos olvidarlo: “Les vamos a dar un último plazo de diez minutos (...) Tienen cinco minutos (...) Se acabó el juego”.

La evidente unidad de *lugar* es más rica y compleja de lo que a primera vista puede parecer: el estanco en el que irrumpen Leandro y Tocho se completa con la puerta y el balcón del piso superior –vía de escape cerrada para ellos, abierta para el falso médico– y la puerta o puente que comunica con el mundo exterior, con su amenaza permanente: gritos de vecinos, voces de los megáfonos, focos de luz, golpes, sirenas de las ambulancias...

Todo un *pequeño mundo*, con sus múltiples tensiones –sociales y personales– delante de un mostrador de pino y unos paquetes de tabaco de colores chillones.

Unidad de *acción*, en fin, evidente, dentro de su complejidad. Como sucede con cualquier obra lograda, la aparente sencillez no es espontánea, nace del cálculo y la reflexión. (“No, no hay barbero que sepa hacer eso, por muy bien que afeite”, proclamaba con orgullo un hombre de teatro como don Leandro Fernández de Moratín.) El estudio de las variantes basta para comprobarlo.

El sentido del proceso escénico parece claro: sorpresa y revelación de la auténtica realidad, que no se corresponde con las apariencias. Los papeles iniciales se invierten: los atracadores pasan a ser amigos, agredidos por la amenaza exterior; la Abuela ataca al

falso médico; el policía, infiltrado para ayudarla, acaba pegando fuego al estanco... El mundo al revés, cuando caen al suelo las máscaras que el orden social ha impuesto.

No hay aquí ningún final feliz, no existe reconciliación final. Todavía se nos ofrece, como epílogo, una broma: el policía chulesco se golpea la cabeza contra el canto de la puerta, para que triunfe la justicia poética.

No podía concluir la obra de otra manera. Los relojes han estado marcando un tiempo fatal, inexorable, en un mundo que no se entiende, que no nos pertenece.

Todo esto se hace carne y sangre viva, sobre el escenario, gracias a un vehículo esencial: el lenguaje. Como en el caso de don Carlos Arniches, los equívocos son inevitables: el escritor copia la realidad, la realidad copia al escritor...

Oigamos al autor:

En el escenario las cosas nunca son como en la calle. La gente dice que mis personajes hablan como en la calle, yo sé que es mentira: he escrito yo las frases; lo que ocurre es que yo consigo que la gente se lo crea y que no sea el lenguaje de la calle, sino que lo parezca. Igual que el lenguaje de la actualidad. Para mí el problema de los lenguajes es básico, cada personaje habla de una forma determinada, y hablamos siempre en la vida según nos va en ella. ²⁷

La verosimilitud —condición básica del auténtico realismo— ha funcionado gracias al acierto en el diálogo: lenguaje de la calle, sí, pero recreado artísticamente. Si la primera versión remitía al horizonte lingüístico de Arniches, las variantes posteriores lo aproximan —con moderación, eso sí— a lo que hemos denominado “cheli”.

Existen, en todo caso, una evidente *voluntad de estilo* y una pluralidad de registros que —junto a otros valores— garantizan la perdurabilidad de la

²⁷ *Ibidem*.