

**EL CONFLICTO ESPACIAL EN DOS OBRAS DE ALONSO DE SANTOS:
LA ESTANQUERA DE VALLECAS (1981) Y *TRAMPA PARA PÁJAROS* (1990)***

JOSÉ LUIS CASTRO GONZÁLEZ

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. (Jorge Luis Borges, “El Aleph”)

1. Puerto de partida

En mi lectura primera de los dos textos alonsosantianos que me ocuparán seguidamente, *La estanquera de Vallecas* y *Trampa para pájaros*¹, me sorprendieron muchísimo la tensión dramática surgida a partir del conflicto entre el espacio interior y exterior y el protagonismo que tenían los objetos en ambas obras... *Lo que vieron mis ojos fue simultáneo*. El principal freno a mi ilusión primera era el pensar que me enfrentaba a dos géneros dramáticos diferentes². Seguí indagando y, al encontrarme con los estudios críticos de Miguel Medina Vicario y César Oliva, descubrí que mis intuiciones no eran tan descabelladas, pues los dos investigadores también relacionaban ambos textos. Una de las aportaciones de César Oliva con respecto al espacio la encontré en su estudio introductorio a *Yonquis y yanquis* (1996) y *Salvajes* (1998):

La relación con obras como *La estanquera de Vallecas* es muy evidente, pues en ambas existe una amenaza exterior que determina la intriga del escenario.

[...]

Esta norma [*la unidad de espacio*], seguida por Alonso de Santos en algunas de sus obras más significativas, como *Bajarse al moro*, *La estanquera de Vallecas* o *Trampa para pájaros*, la alterna con la descrita estructura de varios espacios, como sucede en *Fuera de quicio* y en

* La realización de este trabajo forma parte de mi investigación doctoral, tarea que se emprende con el apoyo de una beca predoctoral FPI, concedida por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BES-2003-2166), vinculada al proyecto de investigación BFF2002-04092-C04-03, dirigido por la Dra. Rosa Navarro Durán.

¹ Citaré siempre por las siguientes ediciones: ALONSO DE SANTOS, J. L., *Trampa para pájaros*, Madrid, SGAE, 1993; *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1995. Entre paréntesis señalaré las páginas.

² Miguel Medina Vicario y el mismo Alonso de Santos defienden la clasificación genérica. Vid. MEDINA VICARIO, MIGUEL, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993; AMO-SÁNCHEZ, ANTONIA, “Conversando con José Luis Alonso de Santos”, *Quimera*, núm 213, marzo 2002, p. 16.

Salvajes. Son las dos posibilidades narrativas de la comedia contemporánea: el espacio como determinante para la acción, o la acción como determinante para el espacio³.

Miguel Medina Vicario a su vez señaló coincidencias entre las dos obras que me ocuparán seguidamente, en especial cómo aparecen en ellas momentos de calma interior en un contexto general de urgencia y opresión⁴.

Guiándome por la luz recibida de los dos críticos, planteo como objetivo de estudio el tratamiento del espacio en las mencionadas obras de José Luis Alonso de Santos. Abordaré el análisis del conflicto espacial principal, entre el interior y el exterior. A su vez en el interior me guiaré por los objetos y la música, pues ellos me permitirán señalar peculiaridades que perfilarán con trazo fino la prosopopeya de los personajes, sobre todo los principales... *Lo que transcribiré, [será] sucesivo, porque el lenguaje lo es.*

Intento, por tanto, indicar cómo se podría analizar ese conflicto espacial en una lectura simbólica de los textos, acorde con su sentido, y donde se procura escapar a una recreación realista del espacio. *Algo, sin embargo, recogeré.*

2. El conflicto espacial en *La estanquera de Vallecas* (1981)

Se cumple en esta pieza la unidad de acción, espacio y tiempo. La acción dramática se desarrolla en el espacio de la abuela, el estanco, defendido por ella con un celo militar⁵, por ser todo lo que tiene en este mundo. Ella formaría parte de una tradición de personajes avaros, inaugurada por Plauto, pasando por el molieresco, hasta llegar al propietario de *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre⁶. Así, el posible atentado a su universo es lo que determina sus reacciones violentas y agresivas. Sin embargo, la tensión inicial sólo es la excusa para alcanzar en un momento posterior elevadas dosis de humor en varias ocasiones, al verse traicionado nuestro horizonte de

³ OLIVA, CÉSAR, "Introducción" en ALONSO DE SANTOS, J. L., *Yonquis y yanquis. Salvajes*, Madrid, Castalia, 2002, p. 15, p. 21. El subrayado es mío.

⁴ MEDINA VICARIO, MIGUEL, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, p. 71.

⁵ Era frecuente que se les adjudicasen estancos a viudas de guardias civiles o militares en la España de posguerra, tal como señala Andrés Amorós en ALONSO DE SANTOS, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1995., p. 60, n. 17.

⁶ Posiblemente Alonso tuviese presente al tabernero fantástico, Luis, a la hora de crear a la Abuela, pues, además de la avaricia, emplea las mismas exclamaciones malsonantes. ALFONSO SASTRE, *La taberna fantástica*, Madrid, Cátedra, pp. 124-125. MEDINA VICARIO, M. señala las coincidencias con Valle y Sastre en su reseña del estreno en el teatro Marín el 25 de agosto de 1985. *Vid.* MEDINA VICARIO, M., *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003. p. 227.

expectativas⁷. El conflicto dramático surgido al principio de la obra entre la abuela y sus atracadores, a medida que avanza la noche, se va dirimiendo hasta llegar a una relación de “colegueo” y camaradería, momento en que el verdadero antagonista sería el coro del exterior. Por tanto, el interior está en continuo litigio con el coro de gente que se ha agrupado en el exterior.

2.1. El interior

La falta de ingresos de la abuela se manifiesta en la precariedad del estanco, ahora viejo y caduco. Éste se presenta como una amenaza para su dueña. Leandro, dentro de un ambiente de confianza compartido con la estanquera en el tercer cuadro, le avisa sobre el mal estado de las instalaciones, a ojo de especialista, pues él es albañil en paro. En general, aun estando situados los personajes en la parte pública del establecimiento, unas escaleras llevan a la parte privada del espacio, de forma que el diseño de la escenografía tiende a lo amplio⁸.

Las personas que están en el exterior llaman a la puerta en el primer acto: han visto pasar a los dos chicos y, a los gritos de auxilio de la abuela, han considerado oportuno acudir. Cuando deciden llamar a la policía aumenta la tensión dramática, al verse los ladrones acorralados. Apenas transcurren unas líneas de texto para que en el exterior se reúna un coro grande de gente, freno para los frustrados ladrones, al saberse inmersos en un conflicto con el que no contaban. Ahora el objetivo primordial consiste en salir con vida del estanco; ya no interesa cometer el atraco.

Todo el interior es un mundo al revés, donde se presenciaron escenas semejantes a las del teatro del absurdo⁹, convirtiéndose de este modo en un espacio connotado positivamente. Veremos de qué forma.

2.1.1. Los objetos testigos

Uno de los grandes logros de esta obra radica en dotar a cada uno de los objetos presentes en el estanco de una personalidad propia, de forma que ellos observan las

⁷ Es una de las características que la apartan de los personajes planos del sainete. Aunque algunos críticos insisten sobre la recuperación del género sainetesco por parte de José Luis Alonso de Santos (M^a José Ragué-Arias, M^a Teresa Olivera, Eduardo Haro Tecglen), no compartimos esa interpretación.

⁸ SPANG, KURT, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991, p. 205.

⁹ Las dos obras de Alonso de Santos *Fuera de quicio* y *Del laberinto al 30*, se situarían dentro de la estética del absurdo, semejante a la de Adamov, Ionesco o incluso Beckett. En todas ellas hay un intento de estilización.

acciones, osan opinar sobre ellas e incluso intervienen cuando lo consideran oportuno; como bien indica M^a Teresa Olivera, todos ellos “dotan de vis poética al texto”¹⁰.

Gracias a los objetos, se presenta un juego de perspectivas. Además, ellos tienen la función de apoyar siempre la causa de la abuela¹¹. Y una cierta dosis de magia pues, aunque los objetos observan a los personajes del interior de la taberna, éstos no se dan cuenta de esa animación que les rodea. Quizás, en esta contemplación de los entes vivificados, ellos participan de esa aureola de creencia popular que caracteriza a la abuela. En consecuencia, la obra se puede contemplar como metateatral. La abuela, Ángeles, Tocho y Leandro, en muchas ocasiones, no son más que meros actores, a veces contruados como sombras sobre la pared de cartones de tabaco, a la manera de figuras quinésicas en un teatro de sombras¹²; en otras ocasiones, aparecen cual personajes al más puro estilo de la *comedia dell arte*¹³. Muñequización, pues. Es un recurso más para la estilización de la realidad de manera que se presente la historia de un modo distanciador.

2.2.2. La música

En general, la obra alterna, en el desarrollo de la trama, momentos tensos con otros de remanso, siempre al servicio de una enorme agilidad y movimiento en escena¹⁴. En una primera aproximación nos ayuda a obtener un trazo más del personaje de la abuela, mediante el galanteo que mantiene la bandera española del exterior con el pasodoble ramplón. Es ahora cuando ella se presenta patriotera. Por otro lado, la música sirve incluso para crear momentos de tranquilidad antes del clímax de la obra. Debido a las diferencias de matiz que va adoptando el pasodoble “Suspiros de España”, que ahora suena “*más apagado, más triste, más ramplón, más vacío*” (p. 90) se va anunciando la fatalidad del desenlace. Sin embargo, la tranquilidad queda completamente eclipsada por los presagios macabros que adoptan las composiciones. Dado el contexto, nos indica

¹⁰ OLIVERA, M^a TERESA, “Estudio de *La estanquera de Vallecas*” en ALONSO DE SANTOS, J. L., *Viva el duque, nuestro dueño. La estanquera de Vallecas*. Madrid, Alhambra, 1988, p. 36.

¹¹ Vid. FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999, p. 193. La ordenación del espacio puede decir bastante de las características de los personajes, tanto de su *status* social y económico como de sus ideas y su ordenación mental, especialmente de su visión de la vida.

¹² A las sombras recortadas sobre la pared le sacará partido Alonso de Santos en *El álbum familiar*, donde los protagonistas aparecen cosificados e inmóviles. ALONSO DE SANTOS, *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Madrid, Castalia, 2001, p. 60.

¹³ MEDINA VICARIO, MIGUEL, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, p. 71.

¹⁴ FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999, p. 244, señala que la música alude a los sentimientos del ser humano, además del espacio que lo rodea.

cuál será el desenlace de la obra: a veces adquiere el cariz de un ambiente tauromáquico, otras de cine de barrio. En fin, se ha creado un remanso entre dos momentos tensos.

2.2. El exterior

Según Kurt Spang existen signos verbales espaciales que él llama *anónimos*, cuyos “emisores permanecen en el anonimato”¹⁵. Sabemos del exterior del estanco, pero siempre desde la perspectiva de los sitiados, presentándose, en definitiva, como un espacio aludido¹⁶; para el espectador-lector el exterior se reconstruye de acuerdo con dos fuentes de información: Tocho y la voz del megáfono. Conforme expone Tocho, en el exterior del estanco está un coro de gente que avanza progresivamente hacia el edificio. Sin embargo, debemos tomar con cautela sus datos: dadas las condiciones de oscuridad y su imaginación excesivamente peliculera, posiblemente el exterior se construye grande, a partir de una visión muy discutible.

El exterior es presentado como el territorio del enemigo, un colectivo anónimo. Las voces que se escuchan pronuncian un discurso de “convencional retórica policial”¹⁷. El coro de vecinos se erige como juez ante los dos acusados, Tocho y Leandro; éstos aparecen inculcados de un crimen, el del sastre, que ahora pasa a ser “real” y consecuentemente, ellos son “culpables”. He aquí que se ha establecido la tensión dramática entre dos fuerzas opuestas, las del interior y el exterior, enfatizada incluso al no ver Tocho y Leandro el rostro de sus acusadores y sin saber a ciencia cierta la cantidad de gente que les inculpa. La principal desventaja que poseen los acorralados frente al exterior es grande: carecen de un plan estratégico.

Además, la voz del exterior aparece connotada con matices de frialdad¹⁸, en varios sentidos: la frialdad de la noche, la del sonido metálico o bien por el tono formal empleado. En el momento de la cuenta atrás, las Fuerzas del Orden Público, colocadas en el exterior, y a propósito de encontrarse mal la abuela, ven la oportunidad para acceder al interior, con trampa. El supuesto médico no deja de ser una artimaña para intentar colocar estratégicamente un ojo avizor que les informe de primera mano de lo ocurrido en el interior. Como bien señaló Miguel Medina Vicario, “[...] mientras los «violentos» no dudan en arriesgar su seguridad por la estanquera, las «gentes de orden»

¹⁵ SPANG, K., *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991, p. 211.

¹⁶ SPANG, K., *Op. cit.*, p. 205.

¹⁷ MEDINA VICARIO, M. *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003, p.227.

¹⁸ La frialdad también se asocia con el exterior en *El álbum familiar*, primeramente por la orden de desahucio que pesa sobre la familia y, en segundo lugar, por la visita de los seres del pasado.

están más interesadas en reducir a los delincuentes que atender adecuadamente a la víctima”¹⁹. Esto es, los sentimientos verdaderos son los que habitan en el interior, mientras que los de fuera sólo buscan la notoriedad.

Si en los tres primeros cuadros el exterior era ruidoso, en el último se mantiene silente, pues aunque se abre esta parte con una llamada telefónica, al menos ha desaparecido la voz del megáfono. Sin embargo, el sosiego no se corresponde con una relajación dramática, sino que justamente pasa a ser elocuente: la llamada telefónica aumenta la tensión dramática al aparecer la voz del sacerdote y preguntarles a Leandro y a Tocho si desean confesarse. La razón no es para menos, pues el policía ha conseguido escaparse, de manera que el resto de gente del exterior no tiene otra preocupación que ver realizada la captura de Tocho y de Leandro. En definitiva, no hay asomo de moral ni atención a los rehenes en este momento, como no los ha habido durante toda la noche.

3. El conflicto espacial en *Trampa para pájaros* (1990)

La obra comienza *in media res*. Mauro, encerrado durante varios días en el desván de su casa, y cercado por la policía, recibe la visita de su hermano Abel. Estamos, por tanto, nuevamente ante el protagonismo de los hermanos bíblicos, pareja antitética, esto es, la lucha abierta entre vencido y vencedor. Abel procura sacar de su clausura a su hermano, pero la motivación primera no es otra que una excusa para que conjuntamente, y siempre guiado por aquél, visiten *de manos a boca* el pasado; estamos, por tanto, en el espacio de Mauro. Según el mismo José Luis Alonso de Santos, en la obra existen cinco tramas: trama principal (enfrentamiento de Mauro contra los policías del exterior), subtrama ideológica (enfrentamiento de las dos Españas), subtrama sentimental (el triángulo amoroso entre los dos hermanos y Mari), subtrama psicológica (el reencuentro con el pasado) y subtrama tragicómica (contemplación sarcástica del exterior)²⁰. Se construye, por tanto, la obra como una confesión entre hermanos, donde se busca alcanzar una conversación pendiente²¹.

¹⁹ MEDINA VICARIO, M., *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, p. 69.

²⁰ ALONSO DE SANTOS, J.L., *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 164-165.

²¹ Es una vertiente temática a la que José Luis Alonso de Santos le ha sacado gran partido en su producción dramática. La confesión pendiente entre madre e hija articula la trama principal en *Hora de visita*, obra con la que Mari Carrillo se despedía de la escena.

Se mantiene la unidad espacio-temporal, y los cuatro cuadros aparecen separados entre sí por un pequeño margen de tiempo; sobre el espacio va predominando un cambio de luz progresivo. La parte primera y tercera acaban con música; las segunda y cuarta, tensas, presentan a Mauro atrapado en su propia trampa, primeramente como verdugo y ahora como víctima. Por lo tanto, no es un teatro de acción propiamente dicho, sino que cobran una relevancia notoria la situación y el conflicto²². En general, es una pieza que tiende al minimalismo, pues el elenco de personajes es reducido, dos principales (Mauro y Abel) y dos secundarios (Mari y Roque).

3.1. El interior

La acotación con que se inicia el texto ofrece una panorámica de cámara cinematográfica, yendo de lo más general a lo más particularizado; de esta forma se focalizan ciertos objetos inservibles²³. Dado el desorden y el cromatismo en blanco y negro, todo en este hábitat está retratado como si estuviese muerto. Es la belleza decadente de un cementerio, viejo, en el que habita un morador, dicho sea de paso, también muerto.

Los hitos conductores que permiten hacer ese recorrido por el pasado serán los objetos, ahora inservibles pero útiles para que Mauro ejerza su acusación contra su hermano.

3.1.1. Los objetos conductores

No es un teatro de acción o, si ésta existe, es mínima, pesando más en él la situación. Están los padres (pasado), el hijo más conservador y retrógrado (Mauro) y el hijo que ha tomado el tren de la sociedad bien vista (Abel). El interior del desván representaría el pasado, mientras que fuera, el coro de gente, las patrullas, equivaldrían al futuro acechante; el espacio de Mauro sería el del inconsciente, captado en su patetismo²⁴.

²² Se presenta cercano al drama de Strindberg. Sobre el escenario, el alma aparece en disputa con un mundo hipócrita. ABIRACHED, ROBERT, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, Serie "Teoría y práctica del teatro.", núm. 8, 1994, p. 380. Patrice Pavis señala que, para una situación y un espacio dramático basados en el conflicto y la confrontación, el espacio se debe hacer eco de esta oposición. PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 171.

²³ Aunque Miguel Medina Vicario indique que son inservibles los objetos, desde el punto de vista dramático, poseen una gran importancia. VICARIO, M., *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, p. 141.

²⁴ Es un punto en común con el drama expresionista de Strindberg. ABIRACHED, ROBERT, *op. cit.*, p. 203. Patrice Pavis también lo califica como el espacio interior, con especial protagonismo de las *fantasmagorías*. PAVIS, P., *op. cit.*, pp. 173-174.

La luz posee una gran importancia en el conjunto dramático, pues además de dotar a los objetos de una vis amenazante, se proyecta en ella, la locura de Mauro, al tiempo que le lleva a visitar el pasado familiar.

Cada uno de los objetos presentes en la escena le permiten a Mauro encaminar la conversación hacia terreno u otro, de modo que la acusación a su hermano quede en evidencia. Los maniqués²⁵ relacionan la locura de Mauro con la de Cavanosa de *El gran ceremonial*, de Fernando Arrabal, pues para ellos son mujeres siempre fieles y sumisas. A Abel le sirven para acusar a su hermano, dada su estilización y elegancia a la hora de vestir, de su homosexualidad; por otra parte, le ayudan a ver a su esposa Mari como un ser inexpresivo. Las fotografías serían el contacto con otro tiempo pretérito ya muerto, a la vez que dotan a la escena de una luz amarilla. Es, desde este momento, cuando la pieza dramática adquiere los tintes de un proceso de acusación. De esta forma, Mauro hurga en la herida nunca cerrada²⁶, al verse como el hijo maldito, y ataca a su hermano. La misma finalidad la persiguen el caballito y el piano. Éste último, presente en escena, es el gran rival de Mauro, pues él simbolizaría el talento de su hermano. Debido a sus dotes musicales ha podido entrar en el modelo de sociedad democrática²⁷. El espejo²⁸, además de crear la otredad y permitir, por tanto, la mirada a sí mismo desde fuera, se acaba desgajando, anunciándose así el desenlace trágico de la obra²⁹. Sirviéndonos de este objeto, podemos ver a Mauro como a un personaje en crisis, que no sabe ocupar, por prejuicios ideológicos, su espacio en la sociedad democrática. No debe pasarnos desapercibido el detalle de que se apunta a sí mismo con la pistola en la imagen del espejo en varias ocasiones.

La situación llega a tal punto de tensión que perfectamente podemos ver a los dos hermanos en su encerramiento como si de dos prisioneros en una cárcel se tratase.

²⁵ En *El álbum familiar* los soldados son vistos como maniqués de plomo. ALONSO DE SANTOS, J. L., *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Madrid, Castalia, 2001, p. 60.

²⁶ MEDINA VICARIO, M., *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, p. 145.

²⁷ Vicente, en *El tragaluz*, consiguió su salvoconducto al no coger el tren. Gracias a la imprenta consigue salir del espacio familiar. Años más tarde, su visita al hogar familiar apenas consiste en un mero formalismo. Víctor, en *The Price*, consiguió salir de la casa apoyándose en los negocios y labrándose desde entonces una prometedora carrera.

²⁸ Briones, en *Tú estás loco, Briones* (1978), de Fermín Cabal, también se contempla a sí mismo en el espejo. En un guiño con el teatro de Plauto, el personaje se desdobra en Sosia. Las coincidencias con Mauro no son pocas. En el drama existencial, los espejos ocupan un lugar importante en la evolución del discurso dramático. De Unamuno, pasando por Buero se ha creado toda una tradición de la que ha sabido aprovecharse Alonso de Santos.

²⁹ El drama naturalista de Strindberg acude al espejo roto para representar la culpabilidad. En su obra, los sonámbulos salen del espejo que se ha roto. Vid. ABIRACHED, R., *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, Serie "Teoría y práctica del teatro.", núm. 8, 1994, p. 198.

Abel es el que sabe que no pueden quedarse más tiempo enclaustrados, no tanto por la urgencia impuesta desde el exterior, sino por el conflicto surgido en el interior: procura evitar de este modo que la locura les afecte a todos. La angustia espacial se proyecta a partir de los fantasmas de Mauro y ha llegado a un punto climático para Abel.

El espacio generado a partir de los recuerdos de Mauro se transforma hacia el final de la parte cuarta en las vías de un tren, resonancia de *El tragaluz* de Buero Vallejo, imagen que ya aprovechó Alonso de Santos para *El álbum familiar*. ¿Los recuerdos de Mauro apuntan, acaso, hacia el tren que él decide perder, la vida que pasa...? El tren es la vida lo que la foto es la muerte.

3.1.2. La música

Mauro recuerda el tango “Yira, yira”, al final de la primera parte; desde una lectura completamente personalizada, el protagonista se aprovecha de la letra para aplicarla a la situación de desconfianza que él posee en relación a España. Como bien indica Erika Fischer-Lichte: “La música puede identificar el carácter de los personajes presentes en el escenario [...]”³⁰. Era un tango que lo acompañó desde la infancia, asociado al recuerdo de su padre afeitándose³¹. La composición de Gardel no deja de ser un canto del fracasado a la derrota, cuando reina “la indiferencia del mundo / que es sordo y es mudo” y, a modo de estribillo, el “Verás que todo es mentira, / verás que nada es amor / y al mundo nada le importa/ Yira, yira” (Carlos Gardel) se lo aplica Mauro a su situación particular. Buscando entre los objetos del desván consigue encontrar el disco de Gardel, y el conjunto de títulos que cita —*La cumparsita, Adiós muchachos, Celos, La cieguita...*— recogen en sus letras las respectivas crónicas de la desolación. La letra que él canta a su modo pertenece a “La cieguita”. La alteración de la composición no deja de ser una variante al ir pasando de boca en boca: “A pesar del mucho tiempo desde entonces transcurrido, aún mi pecho dolorido lo recuerda con dolor...” (p. 25).

La primera parte acaba con los dos hermanos cantando el tango, a coro con la voz del padre. El espacio se ha subjetivizado a partir del tango de Gardel. Por tanto, los

³⁰ FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999, p. 251.

³¹ La imagen del padre afeitándose es un *leitmotiv* en *Fuiste a ver a la abuela???* (1979) de Fermín Cabal. A su vez, en *El álbum familiar*, el padre pregunta a la mujer por su maquinilla de afeitar, la pomada y el agua oxigenada, cuando abandonan la casa. ALONSO DE SANTOS, J.L., *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Madrid, Castalia, 2001, p. 60.

dos hermanos son igualmente derrotados; son unos escépticos y, arropándoles a los dos, aparece el recuerdo vivo del padre, a través del sonido en escena.

Abel toca el piano porque así se lo pide su hermano, al final de la parte tercera, como estrategia para aparentar ante el exterior —frente al coro de gente, léase la sociedad democrática— que ellos, y siguiendo con el juego del metateatro, mantienen una aparente situación distendida. Abel toca el piano forzadamente, tenso y de mal humor. Ha escogido a Chopin, la excelencia romántica hecha música³², identificándose, de este modo, con el músico, por sus semejanzas biográficas: los dos eran pianistas y sexualmente, ambiguos³³.

3.2. El exterior

Si hacemos una lectura simbólica del texto, cabe señalar que el exterior equivale al mundo democrático, el verdadero antagonista de Mauro. Abel sería un representante de ese mundo. Mauro, por su parte, apunta al exterior a través de la ventana y, como muchos otros personajes de Alonso de Santos, adopta posturas tomadas de la televisión. Dispara, acorde con el juego constante que estructura la obra, como si fuese un acto de burla: está loco y puede permitirse el lujo de hacerlo libremente. Si lo comparamos con Tocho, de *La estanquera...*, lo que en el granuja de medio pelo era juego inocente, en Mauro es una estrategia consciente, pues él sabe los hilos que se mueven afuera.

Siguiendo con su juego macabro se aproxima al espejo y apunta a su propia figura. Si analizamos esta escena, a la luz del desenlace de la obra, encontramos el conflicto espacial, la tensión dramática. Sabe que su lucha contra el exterior (la sociedad) es absurda, y por tanto, con ella sólo alcanza su propia muerte. El simple gesto contra el espejo es más que elocuente. Y fijémonos en que ya es la tercera vez en que apunta a alguien: dos a Abel y ahora a sí mismo. Su locura no tiene nada que ver con la inocencia de Tocho, porque ahora es consciente de toda la situación en que se encuentra.

³² FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999, p. 240. La crítica señala a Chopin y a Debussy como los compositores idóneos para expresar el sentimiento.

³³ Chopin tenía amores con George Sand (Aurora Dupin); era sexualmente ambiguo.

4. Puerto de llegada

He tratado de demostrar a través de la siguiente exposición —y tomando como punto de partida las aportaciones de César Oliva— cómo el espacio es determinante para la acción en ambas obras. Se mantiene la unidad de espacio pero, sin embargo, teniendo en cuenta el entorno, se ha sabido buscar pequeños reductos, pretendiendo así alcanzar a partir de la unidad la pluralidad. Esto es, el espacio dramático se presenta como una prolongación del protagonista que lo habita, respectivamente la abuela y Mauro. Para conseguir la pluralidad, los objetos han servido al fin de contemplar en la distancia metateatral la historia, o bien para lograr el efecto inmersión, acorde con el género dramático de las respectivas obras, tragicomedia y tragedia. El interior buscaría su propia tensión dramática, mayor en *Trampa...* que en *La estanquera...*, pues el pasado actúa como jaula para los dos hermanos. El espacio se ha hecho angustia. El interior de la abuela se proyecta en el exterior pero, no tanto como trauma, sino desde el punto de vista ideológico. Podemos concluir que el espacio dramático en ambas obras es expresión gráfica del conflicto moral, psicológico que afecta a cada personaje.

Por otro lado, la tensión surgida entre el exterior y el interior simbolizaría la pugna entre dos mundos: lo correcto y lo incorrecto, lo normal y lo anormal; lo socialmente aceptado y lo asocial. Opuestamente al teatro de García Lorca, el interior en las dos obras de Alonso de Santos vendría a suponer el espacio de la libertad (asediada), mientras que el exterior sería el espacio de la reglamentación social, de la falsedad, de lo espectacular y sensacionalista. Aun así, la libertad del interior se presenta efímera y siempre generada bajo el imperativo de la situación concreta.

Bibliografía

ABIRACHED, ROBERT, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, Serie “Teoría y práctica del teatro.”, núm. 8, 1994.

ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS, *Trampa para pájaros*, Madrid, SGAE, 1993, pp. 9-13.

___, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Madrid, Castalia, 1995. Ed. de Andrés Amorós.

___, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1997.

- ___, *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Madrid, Castalia, 2001. Edición de Andrés Amorós, 9ª edición.
- ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS y FERMÍN CABAL, *El teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- AMORÓS, ANDRÉS, “Introducción” en ALONSO DE SANTOS, J. L., *La estanquera de Vallecas*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 9-46.
- AMO-SÁNCHEZ, ANTONIA, “Conversando con José Luis Alonso de Santos”. *Quimera*, núm. 213, marzo 2002, pp. 16-26.
- ___, “José Luis Alonso de Santos dramaturgo: escoger la escritura”, *Quimera*, núm. 213, marzo 2002, pp. 27-33.
- BEJARANO, FERNANDO, “Alonso de Santos: «En esta obra hablo de marginados en situaciones inverosímiles»”, *Diario 16*, Madrid, 23-VIII-1985, p. 24.
- CABAL, FERMÍN, *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela??? Vade Retro!* Madrid, Espiral, 1993.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999.
- GALÁN, EDUARDO, “Alonso de Santos, o la pasión de vivir” en ALONSO DE SANTOS, J. L., *Trampa para pájaros*, Madrid, SGAE, 1993, pp. 9-13.
- MEDINA VICARIO, MIGUEL, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993.
- ___, *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- OLIVA, CÉSAR, “Introducción” en ALONSO DE SANTOS, J. L., *Yonquis y yanquis. Salvajes*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 7-54.
- OLIVERA, Mª TERESA, “Estudio de *La estanquera de Vallecas*” en ALONSO DE SANTOS, J. L., *Viva el duque, nuestro dueño. La estanquera de Vallecas*. Madrid, Alhambra, 1988, pp. 33-46.
- RAGUÉ ARIAS, Mª JOSÉ, *El teatro de fin de milenio en España. De 1975 hasta hoy*. Barcelona, Ariel, 1996.
- SASTRE, ALFONSO, *La taberna fantástica*, Madrid, Cátedra, 1995.
- SPANG, KURT, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- TORRES MONREAL, FRANCISCO, “La conciencia apresada”, *El Público*, núm. 83 (marzo-abril), 1991, pp. 79-81.
- UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998.

(Versión corregida del trabajo publicado en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*. (ISBN: 84-370-6056-7). València: Universitat de València. 381-392).