

**LA FIGURA DEL MARGINADO EN DOS OBRAS DRAMÁTICAS DE JOSÉ LUIS  
ALONSO DE SANTOS**

**The image of marginalized in two plays of J. L. Alonso de Santos**

KHALED M. ABBAS  
(Universidad de Al-azhar, Egipto)

**RESUMEN**

El objetivo de este artículo consiste en analizar el concepto de marginación social y su relación con el capitalismo, expuesto en dos obras de José Luis Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Bajarse al moro* (1985), durante el dinámico contexto social español de los años 80 y 90 del siglo pasado. A través de este análisis se pondrá de manifiesto la vinculación existente entre los ciudadanos “marginados” e “integrados”. Los títulos analizados son diferentes en muchos aspectos, pero están unidos por un motivo preponderante: el esfuerzo del llamado “marginado” por integrarse en una sociedad que no los reconoce y la relación de dichos esfuerzos con el funcionamiento del capitalismo y la sociedad de consumo que es su resultado.

**Palabras clave:** Marginación – Alonso de Santos – *La estanquera de Vallecas* – *Bajarse al moro* – crítica teatral.

**ABSTRACT**

This paper aims at analyzing the concept of social marginalization and its relationship to capitalism based on two plays: José Luis Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1985) and *Bajarse al moro* (1981), within the social context of Spain during 1980s–1990s. This analysis will shed light on the relation among those who are marginalized or integrated in the community. In fact, there are many differences between the two plays; however they both share the main theme in terms of the effort exerted by the marginalized to be integrated in a community that does not recognize him/her. Another dimension addresses the relationship of this effort to the functioning of capitalism and its by product, the consumptive community.

**Keywords:** Marginalization—*La estanquera de Vallecas*—*Bajarse al moro*—drama criticism.

## 1.- Introducción

Durante la primera década que siguió a la Transición (1975-1978), la consolidación de la monarquía constitucional en España propició que se generasen en la sociedad española cambios muy profundos en todos los órdenes. Uno de los fenómenos más significativos consistió en la masiva inmigración del campo a la ciudad<sup>1</sup>. La mayor parte de esta inmigración gozaba de un nivel de vida muy precario y sólo abandonó parcialmente los hábitos de la vida rural<sup>2</sup>. Procedentes en su mayor parte de las áreas más atrasadas de España y faltos en general de cualificación laboral, los inmigrantes se resignaron a trabajar en las áreas de la construcción y del metal, que a la sazón serían gravemente castigadas por la crisis<sup>3</sup>. Algunos inmigrantes optaron entonces por dedicarse a la delincuencia mal llamada de “baja intensidad”.

El motivo de la marginación social que surgió en las postrimerías del franquismo atrajo la atención de varios autores entre ellos destaca Alonso de Santos, quien lo trató desde la óptica neorrealista<sup>4</sup>. Su análisis reveló una gran inquietud social y propuso algunas soluciones de carácter ético. Su fascinación por los sectores marginados es un fenómeno propio de la época, y por esa razón los críticos hablan de un regreso a “Las formas de representación realista y de un acercamiento a unas expectativas de público más amplias”<sup>5</sup>.

Alonso de Santos ha escrito más de una obra sobre el mundo de los marginados y sus problemas<sup>6</sup>. En este estudio se han elegido dos, *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse*

---

<sup>1</sup> Véase PIÑERO, M., *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 307; y MARTÍNEZ, J. M., “Decadencia demográfica e inmigración en Castilla y León”, X Jornadas de Economía Crítica, Barcelona, 2006. En línea <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/ec/jec10/ponencias/818martinezsanchez.pdf>>. (11 de enero de 2016).

<sup>2</sup> Véase CASTRO GONZÁLES, J. L., “Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie”, en *Garoza*, 4 (2004), p. 83.

<sup>3</sup> Véase PIÑERO, M., *op. cit.*, p. 304.

<sup>4</sup> Las figuras más representativas del teatro neorrealista de aquel periodo son: José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal y José Sanchis Sinisterra. Su labor dramaturgica ha hecho posible una renovación estética del teatro español contemporáneo, muy exitosa gracias a su macado carácter cotidiano y localista. Véase AMOS SÁNCHEZ, A., “José Luis Alonso de Santos dramaturgo: escoger la escritura”, en *Quimera*, 213 (2002), p. 27.

<sup>5</sup> FLOECK, W., “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, en *Iberoamericana*, 14 (2004), p. 59.

<sup>6</sup> En la misma línea, Alonso de Santos escribió *Del laberinto al 30*, *Fuera de quicio*, *Salvajes*, *Yonquis* y *yanquis*, entre otras.

*al moro*, porque poseen un enfoque común que consiste en la presentación de algunos temas habituales de la vida cotidiana madrileña; la presencia preponderante de los marginados<sup>7</sup>; así como una crítica profunda del sistema capitalista y la sociedad de consumo, que para el autor son causa primordial de la marginación social.

Alonso de Santos confesó abiertamente su deseo de conocer íntimamente los conflictos sociales de su época, con el fin de redactar una producción literaria centrada sobre esos problemas y acorde con las inquietudes del público de la época<sup>8</sup>. Preocupado por la búsqueda de un compromiso social, no es, en consecuencia, un mero autor costumbrista. Tal como señala Fermín Cabal “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”<sup>9</sup>.

## 2.- Dos historias sobre marginados

Alonso de Santos ofrece su propia definición de “*marginado*”: “El que no se acopla al momento en que está viviendo, es decir, a la estructura, a la moda, a las costumbres, a lo que se hace, el que no se acopla porque al acoplarse es desgraciado, trata de superar la desgracia probando cosas nuevas y, de alguna manera, al romper un poquito lo cotidiano se hace interesante”<sup>10</sup>. Se trata pues, de personalidades en permanente conflicto con la sociedad de la cual forman parte, o, dicho de otra manera, son todos aquellos que “se levantan cada día –en un mundo que no les pertenece– buscando una razón para aguantar un poco más”<sup>11</sup>. Alonso de Santos está fascinado por sus dificultades<sup>12</sup> como pone de relieve, por ejemplo, en *Trampa para pájaros*<sup>13</sup>. No obstante, como él mismo expone abiertamente, no escribe para el “*marginado*”, sino para el público

<sup>7</sup> Véase CASTRO GONZÁLES, J. L., “Las voces contra los muros: *Caballito del diablo* y *Yonquis y yanquis*”, en GALÁN GARCÍA, J. A. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: Jóvenes Investigadores (Oviedo, 8-11 de mayo de 2006)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, p. 422.

<sup>8</sup> BENEDICTO VEGA, M<sup>a</sup>. P., “Entrevista a José Luis Alonso de Santos”, en *La ratonera*, 36 (2012). En línea <<http://www.la-ratonera.net/?p=2460>>. (15 de febrero de 2015).

<sup>9</sup> CABAL, F., “Prólogo” a Alonso de Santos, José Luis: *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Madrid, Castalia, 1995, p. 24.

<sup>10</sup> AMO SÁNCHEZ, A., “Conversando con José Luis Alonso de Santos”, en *Quimera*, 213 (2002), p. 16.

<sup>11</sup> ALONSO DE SANTOS, J. L., *La estanquera de Vallecas. La sombra del tenorio*, Madrid, Castalia, 2014, p. 55. (ed. Andrés Amorós)

<sup>12</sup> La “dureza” no reside tan sólo en los hechos como indica la vida de Leandro y Tocho (*La estanquera...*), sino también en la falta de sentimentalismo, la traición, la hipocresía (*Bajarse al moro*).

<sup>13</sup> ALONSO DE SANTOS, J. L., *Trampa para pájaros*, Marsó/Velasco, Madrid, 1991, p. 9.

“integrado”, porque, en definitiva, la aspiración suprema de todo marginado, de todo inadaptado, es integrarse a su vez<sup>14</sup>.

Desde ese punto de vista, se entiende por qué, para el dramaturgo vallisoletano, la vida cotidiana es una fuente primordial de inspiración y por qué su obra no puede desvincularse de su época. Pues en el contexto de una sociedad postindustrial afligida por el paro, la corrupción política y la especulación rampante durante los años ochenta del siglo pasado<sup>15</sup>, una parte de la juventud española abandonó los patrones de comportamiento netamente tradicionalistas de las generaciones anteriores; de ahí fenómenos tan peculiares, tan escapistas, como el llamado “Hippismo” o la “Movida Madrileña”<sup>16</sup>. Dichos fenómenos se ajustan al comportamiento social de la juventud, fascinada por la libertad política recientemente adquirida y todavía novedosa<sup>17</sup>, pero carente de nuevos patrones de conducta capaces de substituir los abandonados, y por tanto falta de la disciplina necesaria para obtener sus objetivos por las vías tradicionales del trabajo constante y del esfuerzo personal<sup>18</sup>.

En el ambiente descrito se produjeron, evidentemente, desajustes sociales de cierta intensidad; un sector social renunció pues a integrarse en la sociedad, fuera porque rechazaba conscientemente sus normas, fuera porque, al margen de la misma, encontraba medios de vida más rentables, aunque reprobables. En última instancia, el autor pone de relieve hasta qué punto es posible o lícito un deseo de libertad personal

---

<sup>14</sup> AMO SÁNCHEZ, A., *op. cit.*, p. 18.

<sup>15</sup> JULIÁ, S., GARCÍA DELGADO, J. L., y FUSI, J. P., *La España del siglo XX*, Madrid, marcial Pons, 2007, p. 287.

<sup>16</sup> La “Movida Madrileña” fue un movimiento supuestamente “contracultural” surgido durante los primeros años de la Transición, que se prolongó hasta finales de los ochenta, teniendo su cima en 1982 con “El Concierto de Primavera”. “Esta imagen de una España “moderna” o, cuanto menos, abierta a la modernidad, sería utilizada internacionalmente para combatir la imagen negativa que el país había adquirido a lo largo de cuatro décadas de dictadura” “Movida madrileña”, en *Wikipedia*, en línea <[https://es.wikipedia.org/wiki/Movida\\_madrileña](https://es.wikipedia.org/wiki/Movida_madrileña)>. (20 de enero de 2006). Véase también GARCÍA, M<sup>a</sup>. F., *Aromas de café y sabores a pimienta*, Madrid, Visión Libros, 2012, p. 69; y LECHADO, J. M., *La movida: una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005, p. 32 y ss. En palabras de Montserrat Cañedo Rodríguez La “Movida Madrileña” fue “una efervescencia cultural que produjo un cóctel de arte, sexo, drogas y formas de sociabilidad con vocación transgresora para el consumo juvenil”, en “Imaginarios urbanos del barrio “en crisis”. Viejos y nuevos inmigrantes en el vecindario madrileño de Lavapiés.”, *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 32, 2009, p. 1107. <<http://hedatuz.euskomedia.org/8402/1/3211031114.pdf>>. (15 de enero de 2006)

<sup>17</sup> El propio autor confiesa que escribió *Bajarse al moro* “desde la rebeldía de la juventud”. Véase ALONSO DE SANTOS, J. L., “«Bajarse al moro» Veinticinco años de rebeldía”, en *ABC*, 29 de agosto de 2008.

<sup>18</sup> Véase FERNÁNDEZ MONTES, M., “Vallecas, identidades compartidas, identidades enfrentadas: la ciudad, el pueblo y el campo, el suburbio y el barrio”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 62, Cuaderno 1, 2007, p. 64-65. <<http://digital.csic.es/handle/10261/9319>>. (20 de enero de 2006)

absoluta prescindiendo de las exigencias impuestas por la vida en sociedad, y cuál es el costo de esa actitud.

*La estanquera...* y *Bajarse al moro* se estrenaron con cuatro años de diferencia, aunque ambas historias son tomadas de la sociedad inmediata. En el primer caso, se narra una historia real sobre el atraco a un estanco en una población aledaña, que hoy es prácticamente un inmenso barrio de la capital española: Vallecas. Antaño, su población era de extracción muy humilde y en su mayoría procedente del campo. Asimismo, *Bajarse al moro* se basa en la vida de unos pequeños delincuentes, dedicados al tráfico de hachís. Aficionados a la vida libre y al dinero fácil, obviamente han de caer en la marginación, refugiándose e identificándose en fenómenos propios de su época como la música pop, las drogas y, a veces, la delincuencia. De esa manera, renunciaron a integrarse, consciente o inconscientemente, en la clase media emergente de la época, moderadamente liberal.

El autor es muy benigno con sus personajes, pues excusa su actitud violenta y destructiva justificándose en la supuesta existencia de quienes, estando supuestamente integrados en la sociedad, son substancialmente más malignos. Sus protagonistas habrían pues actuado de una manera nociva llevados por su rechazo de las normas sociales imperantes. Sin duda, se trata de una idea ampliamente difundida en la sociedad española de su época, cuyos efectos son palpables en la España actual.

### **2.1.- *La estanquera de Vallecas***

En 1981, el estreno de *La estanquera de Vallecas* constituyó un notable éxito, en parte debido a que su contenido respondía excepcionalmente bien a las demandas del público de la época. Alonso de Santos, no obstante, es consciente del rápido envejecimiento de ambas obras, y así lo pone de relieve en la reposición teatral de esa obra: “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 el mundo de hoy”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> ALONSO DE SANTOS, J. L., *La estanquera de Vallecas. La sombra del tenorio*, introducción y notas de Andrés Amorós Madrid, Castalia, 2014, p. 21.

La redacción de *La estanquera de Vallecas* se inspiró en la narración de un atraco<sup>20</sup>, cuyo desenlace, no obstante, se modificó para amoldarlo a las necesidades de la obra<sup>21</sup>. Por ende, el conflicto quedó “imbuido de un fuerte compromiso social”<sup>22</sup>, vinculado a la temática por entonces preferida de su autor.

Su argumento es el siguiente: Leandro y Tocho, los protagonistas principales, son dos albañiles en paro que asaltan el estanco donde viven doña Justa (la dueña del local) y su nieta Ángeles. La abuela se enfrenta a ellos con determinación y es zarandeada, cayendo al suelo sin sentido, por lo que los atracadores requieren la presencia de un médico. Aparece entonces un nuevo personaje, el inspector Maldonado, quien se hace pasar por doctor. La policía sitia el local y ambos bandidos se hacen fuertes en el estanco, tomando como rehenes a las dos mujeres. Al cabo, Leandro opta por entregarse voluntariamente, y Tocho rechaza esa posibilidad, recibiendo dos balazos cuando trata de huir.

La trama es, pues, muy sencilla, constituyendo en definitiva un mero pretexto para exponer –con asomos de justificación– la actitud de los elementos del hampa de poca monta, e incluso para hacerlos simpáticos al espectador. Sobre esa base se esboza un discurso de protesta social. En esa línea, Marga Piñero considera que el eje vertebrador de *La estanquera...* es “Esa historia de la pobre gente que intenta “salir de pobre” y dejar su modelo de vida actual. (...) Dos pobres, que no son delincuentes, roban a otros pobres. Dos pobres que ni siquiera saben cómo dejar de ser pobres”<sup>23</sup>.

La acción dramática es también muy sencilla, pues transcurre en un espacio único y cerrado, un estanco en el barrio obrero madrileño de Vallecas, cuyos habitantes eran, en su mayor parte, inmigrantes, de origen nacional, procedentes del campo con un escaso nivel adquisitivo “sobre todo de Castilla la Mancha, Andalucía y Extremadura durante la segunda mitad del siglo XX”<sup>24</sup>. En el interior del estanco se desarrolla toda la acción dramática, de principio a fin. Probablemente, el espacio elegido es una representación

<sup>20</sup> ABC, “Detenido en Benidorm el autor material de la muerte de la estanquera de Vallecas”, ABC, 13 de julio de 1980, p. 61 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1980/07/13/061.html>>. (1 de mayo de 2015).

<sup>21</sup> Véase MEDINA VICARIO, M., *Veinticinco años de teatro español, 1973-2000*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 226.

<sup>22</sup> PÉREZ-STANSFIELD, M<sup>a</sup>. P., “El teatro en el posfranquismo: voces disidentes, Marginalidad y hegemonía en el estado español”, en *A cien años del 98 lengua española, literatura y traducción: actas del XXXIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 1999, p. 242. En línea <[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/congreso\\_33.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/congreso_33.htm)>. (12 de mayo de 2015).

<sup>23</sup> PIÑERO, M., *op. cit.*, p. 302.

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ MONTES, M., *op. cit.*, p. 60.

simbólica de la espiral de violencia sin salida iniciada por los atracadores. Es un espacio cerrado donde confluyen dos mundos aparentemente antagónicos: el de los individuos “socialmente integrados” y el de los “marginados”. El autor los presenta, en su conjunto y conforme a sus propósitos, como víctimas de un sistema social implacable “cuya condición hace entendibles los impulsos antisociales que le llevan a la droga, al robo e incluso al crimen”<sup>25</sup>. Estos seres supuestamente ingenuos se hallan entre los más desfavorecidos, entre “aquellos que viven al margen de la ley”<sup>26</sup>. El autor los presenta como si se tratara de jóvenes testigos –y víctimas– de una realidad difícil, como individuos desamparados y carentes de recursos para defenderse de una sociedad que los arrolla a su paso. En palabras de Medina Vicario: “Estamos ante la marginación marchosa y descarada que no comprende, “sencillamente”, cómo la sociedad no repara de una vez la cosa de la igualdad de oportunidades”<sup>27</sup>.

Se trata sin duda de una obra de tesis cuya pretensión radica en movilizar a su favor al espectador, y por esa causa su estructura es muy sencilla, lineal. De hecho, el texto se desarrolla en cuatro actos, llamados “cuadros” por el autor.

En cuanto al análisis de los caracteres, Leandro y Tocho, los dos protagonistas masculinos principales, se sienten víctimas de un sistema social que no los toma en consideración y optan por convertirse en delincuentes. Por lo demás, sus caracteres son muy diferentes. Leandro es un albañil solitario, muy afectado por el paro y una separación matrimonial traumática. En cambio, Tocho, su cómplice, es un joven azotacalles que encarna, junto a su compañero, los problemas experimentados por España durante los primeros años de existencia de la actual monarquía constitucional. Es un delincuente ocasional<sup>28</sup> falto de cariño y condicionado por el ambiente de miseria en el cual se ha desempeñado toda su vida: su madre murió cuando él era todavía un chiquillo, y su único amigo es Leandro. Ambos cometen esporádicamente algunos delitos menores, y, cuando se sienten en peligro, reaccionan violentamente. Con todo, aspiran a gozar de estabilidad social y económica. Tocho resiste las repetidas instancias de Leandro para rendirse a la policía, porque, paradójicamente, está gozando del afecto de las secuestradas y no desea

---

<sup>25</sup> OLIVA, C., “Introducción” a ALONSO DE SANTOS, J. L., *Yonquis y yanquis. Salvajes: Dos tragedias cotidianas*, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, p. 11.

<sup>26</sup> CASTRO GONZÁLES, J. L., *op. cit.*, 2004, p. 106.

<sup>27</sup> MEDINA VICARIO, M., *op. cit.*, 2003, p. 227.

<sup>28</sup> Todos los críticos coinciden en afirmar que Tocho y Leandro no son unos “profesionales”, sino unos aprendices de delincuentes. Véase HERVÁS FERNÁNDEZ, G., *La sociedad española en su literatura. Análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX*. Vol. II: siglo XX, Madrid, Complutense, 2010, p. 673.

afrontar las consecuencias de sus actos, ni perder la amistad o el cariño de los únicos seres con los cuales se ha relacionado hasta la fecha. Leandro es más maduro y acepta la realidad. Cuando la situación se agrava, sigue protegiendo a Tocho –al cual llama “*buen chico*”–, pues le compadece. Por esa causa, se muestra dispuesto a responsabilizarse del atraco ante la policía, y suplica a la abuela que le ayude en sus esfuerzos por salvar a Tocho: “No, si no es por mí. Se trata del chico. Que me ayudara usted a sacarlo de ésta de alguna forma” (p. 98)<sup>29</sup>.

El autor vallisoletano, que “sabe aderezar la obra con granos de crítica social”<sup>30</sup>, es deliberadamente crítico en esta ocasión, y llega a afirmar que un atraco llevado a cabo por dos parados no es un acto criminal, sino un “acto de reivindicación social”: “No somos criminales. Robamos porque acucia la necesidad y hay que repartir un poco mejor las ganancias de la vida, que hay mucha injusticia” (p. 68).

No obstante, ambos individuos sólo roban a los pobres, porque resulta más complejo asaltar a los ricos: “es más fácil robarle a un pobre” (p. 104), dice doña Justa con evidente doble sentido.

En cuanto a los caracteres femeninos principales, destaca con claridad doña Justa, hasta cierto punto una representación del pensamiento tradicional. Es una anciana de orígenes rurales y viuda de un guardia civil, “todo un carácter al cual gira la situación hasta su previsible desenlace”<sup>31</sup>. Este personaje intenso, rebosante de humor y ternura, representa el estrato más humilde de la sociedad urbana del extrarradio, cuya vida se desempeña entre dificultades. Por ende, rechaza la petición de ayuda de Leandro y se niega a respaldar a Tocho para defender su posición y sus derechos: “¡Que no! Yo no me meto en esto. Lo que tenéis que hacer es entregaros y dejaros de historias. (...) Me quitan la licencia del estanco y me hunden” (p. 98).

Pese a su humilde condición, disfruta de una serie de valores netos que le impiden justificar las acciones de Leandro y Tocho: “(...) A los nueve años estaba ya trabajando y no he parado hasta hoy” (p. 108).

---

<sup>29</sup> El número que se indica entre paréntesis remite a la página correspondiente de ALONSO DE SANTOS, J. L., *La estanquera de Vallecas. La sombra del tenorio*, Madrid, Castalia, 2014, (Introducción y notas de Andrés Amorós); y ALONSO DE SANTOS, J. L., *Bajarse al moro*, Madrid, Cátedra, 2013, (ed. Fermín Tamayo y Eugenia Popeanga).

<sup>30</sup> GARCÍA GARZÓN, J. I., “«La estanquera de Vallecas», un sainete con talento, en el Martín”, en *ABC*, 25 de agosto de 1985, p. 61. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/08/25/061.html>>. (19 de octubre de 2014).

<sup>31</sup> Citado en PIÑERO, M., *op. cit.*, p. 319.



Pero Leandro protesta, declarando que no roban por vicio, sino porque carecían de otras opciones: “No hemos matado a nadie. Y lo de trabajar, el que tenga trabajo” (p. 98). Sin embargo, doña Justa no cede, objetando que es sencillo renunciar a la búsqueda de trabajo y optar por la delincuencia alegando que dicha opción es una protesta contra el “*sistema*”. Ella no se niega a jugar a las cartas con sus secuestradores, pero renuncia a sus ganancias, porque es dinero robado: “No juego dinero robado. Se acabó la partida” (p. 78).

Al cuarteto compuesto por los dos delincuentes, la estanquera y su nieta, se contraponen el cerco simbólico impuesto por la policía. De nuevo se insiste sobre la presión que el “*sistema*” –encarnado por las fuerzas de seguridad– ejerce contra todos aquéllos que no aceptan las normas. La desproporción de fuerzas es evidente, y ciertamente necesaria para resaltar los argumentos del autor. Ambos rebeldes manifiestan una gran inconsciencia ante ese hecho. Tocho, por ejemplo, atisba por las rendijas y se entusiasma ante la presencia de “un coro de gente que avanza progresivamente hacia el edificio”<sup>32</sup>: “TOCHO: ¡La bofia! Ya están aquí los veinte iguales. Esto se anima, tío. Una... dos... tres... ¡Puff!, más de diez lecheras que traen... ¡Que somos sólo dos tíos; dónde vais tantos!” (p. 65).

La policía es objeto de una presentación negativa, y no solo se la tacha de violenta, corrupta e hipócrita, sino que se la acusa, en su totalidad, de ser un mero instrumento de “*los políticos*”, oportunistas, manipuladores y egoístas por definición, en el pensamiento del autor. Se arguye que su calidad de vida se basa en la explotación de los “*desposeídos*” y que su egoísmo impide a quienes no acceden a ese pequeño paraíso optar por la delincuencia: “LEANDRO. (...) Porque robe no es para tanto, ¿no?, que hay quien roba millones todos los días y nada” (p. 97).

Desde ese punto de vista, se entiende el siguiente parlamento de Leandro, presionado a la sazón por el gobernador para rendirse: “LEANDRO. (...) Él estará tan pancho en una cama cojonuda. Sí, seguro que no duerme por nosotros, seguro” (p. 100).

Existe pues una clara intencionalidad del autor para diferenciar netamente el mundo exterior del microcosmos existente en el interior del estanco. En un sentido muy amplio, se trata de una obra de tesis, la cual se identifica claramente con una corriente específica del pensamiento social español de aquella época. Los críticos afines a esa línea de pensamiento han desarrollado las tesis del autor. Por ejemplo, Medina Vicario

---

<sup>32</sup> CASTRO GONZÁLES, J. L., *op. cit.*, 2008, p. 385.

dice: “Mientras los «violentos» no dudan en arriesgar su seguridad por la estanquera, las «gentes de orden» están más interesadas en reducir a los delincuentes que atender adecuadamente a la víctima”<sup>33</sup>.

Por todas esas razones, solo existe un personaje individualizado que represente a la “*mayoría social*”: el policía Maldonado. Sintomáticamente, cuando accede al interior del estanco, su presencia complica aún más la situación y nunca llega a integrarse en el grupo de protagonistas. La obra concluye con un detalle destinado a realzar su maldad implícita; en efecto, mientras Tocho yace malherido y Leandro es detenido, Maldonado “roba descaradamente” un paquete de cigarrillos y “sale ileso”:

POLICÍA: [...] (Coge un paquete de tabaco de un estante, lo abre, saca un cigarrillo, lo enciende y tira el paquete al mostrador.)

ÁNGELES: Son cien pesetas.

POLICÍA: Cóbreselas al Gobierno”. (p. 110)

En este punto se trasluce con claridad meridiana la intencionalidad política del autor: la “*autoridad*”, encarnada por la policía, se estigmatiza como enemiga de las libertades por antonomasia, libertades que la “*clase obrera*” –mal definida, presuntamente inocente y constantemente sometida– debe obtener en una lucha continua. Sentada esa máxima, se comprenden las amenazas proferidas por el policía contra la estanquera al final de la obra: “Ya me han oído. Ojo. Miren bien por dónde se andan” (p. 110).

Para concluir, la Policía es un ente más o menos vago, carente de elementos diferenciadores, una mera representación del Estado, concebido como opresor, no como garante de la paz social y de las libertades personales y colectivas. El único representante individualizado de la misma, –como de los “políticos”–, es opresivo, ineficaz y corrupto. Queda por decir que una situación extrema como es un secuestro, es, al final, una modalidad de las relaciones humanas, y desde luego una situación posible<sup>34</sup>. Por ende, llega un momento en que las agredidas se identifican con sus secuestradores; el rechazo, la reprobación, ceden su plaza a la compasión y la comprensión, sin que se haya modificado la relación de fuerzas. La relación forjada en el interior del estanco durante el atraco se genera por la presión del cerco policial que redundará, al cabo, en la aparición del

<sup>33</sup> MEDINA VICARIO, M., *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Libertarias, 1993, p. 69.

<sup>34</sup> Véase MEDINA VICARIO, M., *op. cit.*, 2003, p. 227.

llamado “Síndrome de Estocolmo”<sup>35</sup>, propiciado también por el relajamiento de la tensión. La relación entre los personajes, en principio lineal y hostil, se torna pues más compleja a medida que avanza la obra, y desemboca en la cordialidad.

El objetivo del autor consiste en establecer una premisa: ninguno de los personajes principales es consciente o intrínsecamente malo. Por ejemplo, cuando Leandro, nada comenzar la obra, golpea a la abuela, se asusta y permite que entre en el local un supuesto médico: “Hay que pedir un médico que la arregle” (p. 67).

En definitiva, el tiempo que dura el secuestro es una oportunidad para que los agresores se justifiquen. Por ejemplo, Leandro no es un criminal y roba porque “acucia la necesidad”, porque “hay mucha injusticia” (p. 68) o porque el paro le empuja a hacerlo. La transformación de las relaciones se produce en parte debido a la soledad existencial padecida por los protagonistas principales. Por ende, dichas relaciones, en principio duales, se establecerán a medio plazo entre los cuatro personajes principales. Los vínculos paternos poseen a la sazón un gran peso específico. De esa forma, si la abuela, –por ejemplo–, sólo tiene a su nieta, Leandro sólo tiene a Tocho, con quien ejerce de padre putativo:

“ABUELA: ¿Y tienes madre o alguien a quien avisar, en el caso de que os pasara algo? No es por ponerme en las malas, pero más vale un por si acaso...

LEANDRO: Más solo que la una. Bueno, tengo al Tocho, eso sí”. (97)

## **2.2.- Bajarse al moro:**

*Bajarse al moro* es una de las obras teatrales más exitosas escritas por Alonso de Santos durante los últimos años del siglo XX<sup>36</sup>. Como en el caso de *La estanquera de Vallecas*, la obra se desarrolla en un espacio único, su desarrollo es muy lineal y está protagonizada por los habituales perdedores. El autor pretende reflejar, precisamente, las últimas etapas de la supuesta evolución social consumada en las postrimerías del siglo XX. Como es habitual, algunos críticos secundan esa pretensión y aún consideran *Bajarse al moro* como el colofón de un proceso que finiquita la herencia social franquista, cuyo objetivo, presuntamente, sería una sociedad más libre. Giménez García afirma al respecto que: “Los primeros atisbos de los seres que van a formar la sociedad

<sup>35</sup> Mediante la denominación “Síndrome de Estocolmo” se alude a un complejo psicológico que consiste en: “La relación de empatía y afecto que se crea entre los secuestradores y el secuestrado, entre los atacadores y el atacado, entre el agresor y su víctima”. Véase PIÑERO, M., *op. cit.*, p. 302.

<sup>36</sup> Véase OLIVA, C., *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 166.

democrática española, esa que abandona los estigmas del franquismo y que se lanza a la aventura de recuperar el tiempo perdido con el objetivo de convertirse en una sociedad moderna”<sup>37</sup>.

El argumento de *Bajarse al moro* es el siguiente: dos de los protagonistas principales, llamados respectivamente Chusa y Jaimito, son parientes, muy jóvenes, viven en un piso madrileño y se dedican a la venta y distribución minorista del hachís que adquieren más o menos clandestinamente en Marruecos. Chusa entabla una relación amistosa con Elena, la cual se había ido de casa y no tenía a dónde ir, y la invita a vivir en su casa. Chusa propone a Elena que se una a ella para “*bajarse al moro*”<sup>38</sup> y así obtener un dinero fácil. Pero existe un inconveniente: Elena es virgen, y Chusa necesita que ejerza de “*mula*”, es decir, que transporte droga en el interior de su cuerpo –en este caso en sus partes nobles– para pasarla por la aduana. Para eliminar el inconveniente, Chusa pide a su novio –llamado Alberto– que la desvirgue. Alberto accede sin demasiada resistencia, pero los sendos empeños emprendidos fracasan, sea porque la madre de Alberto irrumpe inopinadamente antes de que se consuma el acto, sea porque una pareja de drogadictos interrumpa la cópula. Chusa opta entonces por viajar a Marruecos en solitario, pero, al regreso, cargada de droga, es detenida. Al ser excarcelada, se percata de que está embarazada de Alberto, quien ha planeado irse a vivir a Móstoles –una población cercana a Madrid– con Elena. Jaimito le aconseja que tenga la criatura y siga con su vida.

La estructura de la obra es muy sencilla: la pieza consta de dos actos, respectivamente con cuatro y tres escenas, y transcurre en un espacio único, un “destartalado piso”<sup>39</sup> en el céntrico barrio de Lavapiés. Un barrio pintoresco del casco antiguo de Madrid, cuyos vecinos, en parte, son inmigrantes y bohemios. Con toda claridad, es a estos últimos a quienes se dirige Alonso de Santos: “Este Madrid en movimiento, que se niega a tener su espíritu quieto, a esa gente que está viviendo el gran cambio que se está dando en España”<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> GIMÉNEZ GARCÍA, A., “Bajarse al moro: comedia entre la tradición y la modernidad”, en *Letralia*, XIII-208 (2009), s.p. En línea. <[www.letralia.com/208/articulo03.htm](http://www.letralia.com/208/articulo03.htm)>. (10 de enero de 2015).

<sup>38</sup> Según Luis María Anson *Bajarse al moro* significa, en el argot de los bajos fondos, viajar a Marruecos para volver con droga vaginal, sorteando la vigilancia fronteriza. ANSÓN, L. M. “Bajarse el moro”, en *El Cultural, ABC*, 18 de diciembre de 2009. En línea <[http://www.elcultural.com/version\\_papel/OPINION/26318/Bajarse\\_el\\_moro](http://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/26318/Bajarse_el_moro)>. (19 de septiembre de 2014).

<sup>39</sup> El concepto de “piso desordenado” es simbólico y da forma a los sentimientos de sus habitantes y del mundillo bohemio de los años ochenta. Un mundillo caracterizado a la sazón por la heterogeneidad.

<sup>40</sup> PIÑERO, M., *op. cit.*, p. 355.

Los personajes principales. Aparentemente, *Bajarse al moro* es otra historia de drogas –una más–, protagonizada en este caso por Chusa, Jaimito, traficantes de droga de poca monta<sup>41</sup>, Alberto, policía y novio de ésta, Elena y la madre de Alberto. No obstante, de una lectura más meditada no faltará quien deduzca una realidad diferente: sus protagonistas son seres infelices y débiles, cuyos problemas, producto de la era franquista, emergen a la superficie durante los años del gobierno socialista. De nuevo, el autor convierte al delincuente de bajo nivel y humildes orígenes en un bohemio, en un supuesto contestatario social y de nuevo la sociedad se concibe como un mecanismo ciego y malvado dentro del cual aquéllos no encuentran acomodo, aunque luchan denodadamente por obtenerlo. La crítica social sigue pues estando presente, pero matizada por el recurso habitual al humor y la ironía. Para Francisco Torres Monreal las obras de Alonso de Santos son “Bofetadas a nuestro confort social. Bofetadas con humor, eso sí”<sup>42</sup>.

Una vez más, el autor reitera sus críticas al gobierno que rige los destinos nacionales. Por ejemplo, doña Antonia, la madre de Alberto, es una mujer zafia e ignorante que vive deslumbrada por su marido, el cual, aunque ha sido recientemente excarcelado, vive holgadamente bajo la protección de un banquero corrompido. A cambio, tan sólo ha tenido que amoldarse a las nuevas condiciones sociales:

ANTONIA.— Fíjate. Pues muy formal ha salido, y muy educado. El sábado pasado vino conmigo a la reunión neocatecumenal, y habló. Daba gusto oírle, hija. Qué labia. Dijo que en estos nuevos tiempos hace falta que cambiemos todos, como está cambiando el país, y como él ha cambiado. Y que había que trabajar mucho, mucho, para levantar España entre todos. Así, como te lo digo. Dijo que él, antes, con Franco, robaba porque robaba todo el mundo, pero que ahora, con los socialistas, es diferente. Huy, habló muy bien de Felipe González, de Guerra, del Boyer, de todos. El se va a hacer del partido. A mí me quiere hacer también, y a los de la reunión a lo mejor. Es que hay que ver cómo se ha vuelto: serio, formal, trabajador... ¡Y la suerte que ha tenido con el trabajo! Conoció allí en la cárcel a un director de un banco que había hecho un desfalco de un montón de millones. Bueno, pues este señor fue el que le animó a estudiar, y el que le daba las clases allí. Ahora, como

---

<sup>41</sup> “La segunda mitad de los 80 y los comienzos de los noventa son los años de la fuerte presencia del consumo y la venta de drogas en las calles, fundamentalmente en lo que fue el *boom* de la heroína, que afectó sobre todo a los sectores más jóvenes de la población”, en CAÑEDO RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, p. 1107.

<sup>42</sup> Citado en ALONSO DE SANTOS, J. L., *La última pirueta*, edición de Wilfried Floeck, Universidad de Murcia, Murcia, p. 13.

ha salido ya y es otra vez director de otro banco, pues fíjate, un puestazo que le ha dado a mi marido. Gerente o algo así". (pp. 135-136)

Una vez expuestos esos presupuestos ideológicos, es normal que los personajes formen dos grupos netamente definidos: en primer lugar, tenemos a los marginados por su rebeldía social, Chusa y Jaimito. Ambos son partidarios del amor libre y rehúyen toda clase de compromisos u obligaciones, y, aunque se dicen solidarios, están dispuestos a todo para preservar su felicidad o aumentarla. Su comportamiento está guiado por una profunda inconsciencia, cuando no por la soberbia y el egoísmo. Como es habitual en las obras de Alonso de Santos, se han dado al tráfico de drogas sin ánimo de causar daño, sólo para sobrevivir. El autor introduce a la sazón algunas críticas al gobierno de la época, al cual niega su calidad de socialista. Y claro está, como resultado de sus contradicciones, ambos personajes, metáfora de su sociedad y de los cambios que ésta experimenta, acaban por percatarse de que han vivido una utopía destructiva<sup>43</sup>. Jaimito es ya un inadaptado completo, mientras que Alberto, menos comprometido y más consciente del mundo real, le abandona, renuncia a Chusa, se compromete con Elena y es aceptado por la sociedad. Jaimito no tardará en padecer un sentimiento de frustración, si no de resentimiento. El descubrimiento del álbum de recortes de Elena por parte de Chusa suscitará en él un profundo sentimiento de insatisfacción: "Esos ya están en el bote. Su pisito, el sueldo al mes, la tele, los niños... Bueno, como todo el mundo; menos tú y yo, y cuatro pirados más de la vida que hay por ahí. Si hacen bien, ¿no?" (p. 163).

Jaimito se asombra y se desespera a causa de la actitud práctica de Alberto y Elena, pero confía en un futuro mejor. El siguiente parlamento revela que los sueños o pronósticos de Alonso de Santos, aunque años más tarde, se harán realidad:

JAIMITO.— (...) Eso es cosa de esta gente de ahora que está podrida.(...) Mira, para entonces, ya nadie tendrá que ir a la mili, ni habrá ejército, ni bombas, ni coñas de esas. Ni habrá Móstoles, ni te meterán en la cárcel, ni nada de nada. Si se te cae un ojo, te pondrán otro enseguida, pero no de cristal, como éste, no, de verdad, de los buenos, de los que se ve. Y si alguien se entera de que va a tener un niño, si no quiere tenerle, todas las facilidades, pero sin irse a Inglaterra ni rollos de esos malos. Aquí, a las claras y por la seguridad social. Y si lo quiere tener, pues ningún problema, estupendo, todos encantados. Y nacerán ya de más mayores cada vez, para que no lloren por las noches, ni se caguen,

---

<sup>43</sup> Véase AMORÓS, A., "Introducción" a ALONSO DE SANTOS, J. L., *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 38-41.

ni se pongan malos. Y nada más nacer, zas, una renta vitalicia, un dinero bien, como les pasa ahora a los ricos, pues a todos. De entrada naces, y un dinero para que estudies, o viajes, o vivas como quieras, sin tener que estar ahí como un pringao toda la vida; porque todo estará organizado justo al revés de como está ahora, y la gente podrá estar feliz de una vez, y bien. A gusto”. (pp. 165-166)

Chusa y Jaimito son dos seres supuestamente bondadosos e ingenuos a los cuales Elena y Alberto engañan conscientemente. En su generosidad –o en su libertinaje– Chusa llega al extremo de ofrecer su casa y su novio a Elena; en otra ocasión, se compadece de un hombre cara de buena persona, que vuelve de Marruecos con ella, pero éste será un policía. Su primo Jaimito, no menos bondadoso y solidario, asume el riesgo de “haberse disparado” para evitar que Alberto tenga problemas laborales. Alberto responderá haciendo gala de un egoísmo notable, e incluso, para evitar enojos, se negará a ir a buscar a Chusa en una situación comprometida con la ley.

En este momento de la obra, Alberto y Elena son los representantes por antonomasia del orden social establecido. Sin embargo, Alberto es consciente de su realidad: solo involuntariamente es cómplice de los infractores de la legalidad, y sólo involuntariamente se relaciona con los marginados. Está confundido por la necesidad de elegir entre un mundo aparentemente carente de normas, –libre, aventurero, divertido– y un mundo regido por normas sociales preestablecidas<sup>44</sup>. Resolverá su conflicto sometiéndose a Elena, consumista y muy realista. Sintomáticamente, desde ese momento, comenzará a preparar oposiciones al Cuerpo Nacional de Policía y sus objetivos serán los de Elena: una vida burguesa.

Y aquí llegamos a otro lugar común en las obras de Alonso de Santos: su visión escarnecedora de los Cuerpos de Seguridad del Estado. Por esa causa, Alberto es objeto de las ironías de su creador. En una de las escenas más absurdas de la obra, irrumpe en el escenario anunciando la llegada de la Policía, como si fuera ajeno a ese Cuerpo:

“(Se abre de pronto la puerta de la calle y entra a todo correr Alberto, el otro habitante del piso, vestido de policía nacional. Tiene unos veinticinco años, alto, y buena presencia. Elena se queda blanca al verle.)

ALBERTO. — ¡La policía! ¡La policía, tíos! ¡Rápido, que vienen! (p. 90)

<sup>44</sup> Véase GALÁN FONT, E., “Dos mundos frente a frente”, en *Primer Acto*, 210-211 (1985), p. 50.

La ironía alcanza su máximo cuando Elena se sorprende de que el novio de Chusa sea policía. Ésta replica diciendo que, aunque lo sea, es una persona normal, y no es preciso espantarse a causa del uniforme: “Alberto es normal, aunque le veas así vestido de policía” (p. 97). En esta obra, el autor incluso acusa de corrupción a la policía:

CHUSA.— Me han tenido tres días. (...) Me pillaron con un montón, trescientos gramos por lo menos, pero la denuncia es por haberme encontrado media bola. Cincuenta gramos. Yo no iba a protestar, claro. Lo demás ha desaparecido por el camino.

JAIMITO.— Mejor, ¿no? Por tan poco no te va a pasar nada.

CHUSA.— Qué negocio tienen montado algunos. (pp. 155-156)

Elena es la última de las protagonistas principales de la obra. Se trata de una chica de clase media que huye de su casa por mero capricho, buscando en el mundo marginal un aliciente a su monótona y acomodaticia existencia. Es concebida como un clásico ejemplo de muchachita adinerada pero caprichosa, capaz de engañar haciendo uso de una ingenuidad manipuladora. Su irrupción en el piso de Chusa, aunque breve, representa “el nudo conflictivo en la dinámica del drama”<sup>45</sup>, y revoluciona la existencia de todos y permite al autor encauzar la obra hacia un final moderadamente dramático: “Su aspecto externo y las pistas que el autor nos da sobre su educación delatan que está fuera de su entorno habitual ella misma (...) será el germen de una enfermedad que romperá los vínculos de amistad y amor entre los habitantes de la casa”<sup>46</sup>.

El autor hace hincapié en su egoísmo y en su superficialidad para mostrarnos la falsedad imperante que a su juicio impera en el mundo burgués al cual pertenece. De hecho, pese a su simpleza de espíritu, sigue fiel en sus convicciones burguesas y otorga un alto valor al dinero: “Una cosa es ser amigos, pero el dinero es el dinero” (p. 157).

Doña Antonia es cleptómana y alcohólica, y, a pesar de sus convicciones burguesas, no forma parte de esa clase social y se incluye en el grupo de los rechazados por el “*sistema*”. El autor la convierte en un personaje capaz de encarnar los peores defectos de quienes aspiran a engrosar la misma: la inclinación al chisme, la vulgaridad, la ignorancia. Incluso resalta sus desequilibrios al revelar que es cleptomaniaca, (un desorden del comportamiento). Debido a las contradicciones que rigen su existencia, es todo lo contrario de lo que dice ser, una defensora de la moral tradicional, y justifica todas

<sup>45</sup> TAMAYO, F. y POPEANG, E., “Introducción” a ALONSO DE SANTOS, J. L., *Bajarse al moro*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 48.

<sup>46</sup> PIÑERO, M., *op. cit.*, p. 360.



sus vilezas con expresiones manidas. Su frustración se revela en la actitud hacia su hijo Alberto, al cual aspira a convertir en lo que ella no pudo ser: por esa causa, trata de apartarle por todos los medios de Chusa y Jaimito, a los cuales considera una mala influencia, y exalta ante él la figura de Elena, la cual podría introducirle en su mundo.

En cuanto al lenguaje empleado, el dramaturgo demuestra un empeño consciente por reflejar la jerga de los sectores marginales madrileños. Se trata, en última instancia, no sólo de dar verosimilitud a la obra a través de los diálogos, sino de reflejar el rechazo del “sistema”, para el cual esa jerga es supuestamente inaceptable.

Ahora bien, el mundo de la marginalidad, con su jerga correspondiente, se utiliza como herramienta para inspirar cierto realismo social a la obra. Alonso de Santos maneja frecuentemente, tanto en *La estanquera de Vallecas* como en *Bajarse al moro*, la “lengua coloquial” y la “lengua jergal” propias del ambiente madrileño de los años ochenta del siglo XX<sup>47</sup>. El lenguaje de *Bajarse al moro* es muy libre, se basa en la espontaneidad y la asociación de palabras y situaciones expresivas. Sin embargo, esa aparente espontaneidad está “basada en una minuciosa elaboración técnica”<sup>48</sup>, que responde a los cambios sociales del momento.

Los personajes de la obra son “unos tipos populares de Madrid (...) que hablan la jerga callejera que nuestros oídos soportan todos los días”<sup>49</sup> y emplean un lenguaje libre, fresco, simple y sin reparos, plagado de voces populares. Su empleo si pretende – probablemente– dotar de comicidad a la obra para provocar la atención del espectador/lector, además refleja el ambiente de “delincuencia menor” en el que están inmersos los personajes, jóvenes en su mayoría. Chusa y Jaimito, por ejemplo, suelen pronunciar frases vivas, cortas, inacabadas y de estructura simple. A menudo emplean multitud de coloquialismos, jergas callejeras y también vulgarismos, característicos, en general, de los medios juveniles marginados y su subcultura. El suyo, en términos de César Oliva, es “un lenguaje oral que cumple también una función informativa de la actualidad circundante que rodea la vida de los personajes”<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> DE HOYOS GONZÁLEZ, M., “Una variedad en el habla coloquial: la jerga «el cheli»”, en *Cauce*, 4 (1981), p. 31. En línea <[http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce04/cauce\\_04\\_004.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce04/cauce_04_004.pdf)>. (22 de enero de 2016).

<sup>48</sup> PIÑERO, M., *op. cit.*, p. 381.

<sup>49</sup> Citado en MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ, M. P., *El teatro de la transición política (1975-1982): recepción, crítica y edición*, Kassel, Reichenberger, 1998, p. 21.

<sup>50</sup> OLIVA, C., *op. cit.*, 2002, p. 8.

Muchas de las expresiones populares en boga cuando se estrenaron ambas obras, hoy han pasado al olvido, o su uso es meramente residual. Por esa causa, la edición de *Bajarse al moro*, publicada por Cátedra en 2013, tiene una gran cantidad de notas explicativas de a pie de página, necesarias incluso para lectores españoles. Así, abundan palabras características de la lengua coloquial como el mismo título de la pieza; ‘bocata’ (p. 84), propia del habla coloquial entre los medios juveniles<sup>51</sup>; ‘madero’ (p. 94), “miembro de la Policía Nacional”; ‘Chagüe’ (p. 99), “la forma vulgar de la población marroquí Chauen o Chefchaouen”; ‘manguí’ (p. 101), “ladronzuelo”; ‘bofia’ (p. 115), “la policía”; la jerga de la droga: ‘maría’ (p. 86), “marihuana”; ‘china’ (p. 90), “pedacito de hachís prensado con el que aproximadamente se puede liar un porro”; ‘chocolate’ (p. 126), “hachís”; ‘un canuto’ (p. 99), 2cigarrillo liado, de marihuana o de hachís mezclado con tabaco”; ‘un doble cero’, (p. 102), 2modalidad de hachís, muy rico y denso en aceite”; etc.

También se detectan frecuentes errores gramaticales propios de la jerga de la época o ya asimilados por el lenguaje coloquial de los madrileños –aunque poco a poco se ha ido extendiendo por gran parte de España–, como el solecismo sintáctico ‘a por’ (p. 85), propio del habla coloquial; ‘cara sospechoso’ donde se suprime un sintagma preposicional. Es frecuente también el apócope popular madrileño ‘pa’, (p. 112); ‘chachi’, (p. 88), «muy bueno», «muy bien», es apócope de chachipén; ‘Atleti’, (p. 144), «Atlético de Madrid»; ‘y ya te has liao’ (p.104), «liado»; o el famoso acortamiento ‘tranqui’.

En hartas ocasiones los personajes recurren al uso de otros fenómenos de la lengua coloquial, como por ejemplo la repetición: ‘nos vamos juntos, y nos vamos’ (p. 149); ‘Me han soltado porque me han soltado’ (p. 154); los aumentativos y los diminutivos; las muletillas: ‘Bueno, pues le llamas y le dices que no vaya’ (p. 155); el uso frecuente de pronombres: ‘¿Qué haces tú aquí?’ (p. 154); insultos: ‘¡Que te doy a ti, gilipollas!’ (p. 128); ‘¡Qué cabrón el Alberto, madero, que es un madero!’ (p. 152).

En cambio, es menos habitual el uso de expresiones propias del lenguaje culto o formal. En una entrevista, el escritor vallisoletano declara que él prefiere no escribir con estilo culto, porque le interesa que su mensaje llegue al medio juvenil: “[...] no quiero que

---

<sup>51</sup> Esta definición y las que vienen a continuación han sido sacadas del diccionario de la Real Academia Española y de LEÓN NÚÑEZ, V., *Diccionario del argot español y lenguaje popular*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

lo que escribo quede como una cosa culta. Por eso a los chicos no les asusta mi obra, porque no tienen el reparo de que les parezca culta”<sup>52</sup>.

Los únicos que emplean un lenguaje más cuidado son Elena y Alberto. El lenguaje y las expresiones de Elena son mucho más elegantes que las de Chusa y prescinde de los coloquialismos, demostrando indirectamente su integración social. Cuando habla con Doña Antonia se expresa con elegancia y, por ende, provoca sorpresa en aquélla, la cual no esperaba encontrar a alguien educado en la casa de Chusa y Jaimito. El mismo fenómeno es aplicable a Alberto, el cual, además, añade a su capacidad superior de expresión las obligaciones que implica su oficio –es policía– y la voluntad consciente de alejarse del ambiente marginal en el cual se ha visto sumido temporalmente.

### 3.- Conclusión

*La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* son obras de talante popular y realista, pero también de tesis. Ambas obras, impregnadas de reivindicaciones sociales, se basan en temas que importan, personajes corrientes y situaciones que muestran una gran sensibilidad social para reflejar situaciones cotidianas de los años 80 del siglo pasado.

Es interesante su enfoque del vínculo existente entre las situaciones de marginalidad e integración y su visión no sólo de un sector social concreto en un entorno temporal definido, sino de las transformaciones sociales experimentadas por la sociedad española de la época. Ambos textos constituyen también una referencia inexcusable para entender la evolución del teatro español del momento. En ese sentido, probablemente el mayor mérito de Alonso de Santos consista en añadir un nuevo tema a la dramaturgia española: la realidad cotidiana del individuo en conflicto con la sociedad actual. El autor refleja una situación social real y cómo la marginalidad es impuesta, a su juicio, por un “*sistema*” cuyas normas tienden ineludiblemente a oprimir al “*humilde*”. Para el autor, los actos delictivos mencionados por los medios de comunicación reflejan la existencia de los parias sociales, concebidos como rebeldes oprimidos por los sectores más pudientes. En ambas obras los marginados aspiran a obtener una mejora social, siempre sin éxito. El autor se manifiesta sin ambages a favor de los marginados.

Ambas obras responden, en definitiva, a un momento preciso de la historia española, y han envejecido considerablemente. En nuestra opinión, dicho envejecimiento

---

<sup>52</sup> BENEDICTO VEGA, M<sup>a</sup>. P., *op. cit.*, 2012.

se debe en parte a la inclusión de algunas referencias a sucesos específicos muy famosos en la época, pero que hoy no son necesariamente conocidos por el lector o el espectador. Así, por ejemplo, en *La estanquera...*, existe una alusión al caso Fidecaya, al cual se alude, probablemente, en el cuadro tercero<sup>53</sup>: “LEANDRO. Qué manía ha agarrado usted con el chico. Porque robe no es para tanto, ¿no?, que hay quien roba millones todos los días y nada.” (p. 97).

Hasta cierto punto, esa denuncia, en el contexto de una democracia parlamentaria todavía reciente, se enmarcaba dentro de las tendencias de la época y posee puntos de contacto con otras creaciones teatrales o cinematográficas del momento, que poseen un tratamiento claramente teatral. Así, por ejemplo, la corrupción también se denuncia en *El Diputado*, del director Eloy de la Iglesia, o en *La Escopeta Nacional*, de Luis García Berlanga (1978).

No obstante los defectos subrayados, esta obra posee un claro carácter testimonial y su lectura es precisa para conocer la historia reciente del teatro español.

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2015.

Fecha de aceptación: 9 de de enero de 2016.

---

<sup>53</sup> Fidecaya era una entidad de ahorro fundada en 1952. En 1980 fue intervenida por un *presunto* caso de estafa, cuyo monto ascendió a 1.800 millones de pesetas. Hubo 250.000 afectados. El Gobierno de la UCD forzó su liquidación, que el Tribunal de Cuentas consideró irregular. El déficit patrimonial de la empresa fue estimado en unos 7.000 millones de pesetas, la mitad de los ahorros allí depositados. El Estado garantizó el 90%. El propietario fue procesado por estafa, y la empresa comprada por RUMASA, con la oposición del Gobierno. A petición de la Fiscalía, el caso fue archivado en 1989. En <[http://www.teinteresa.es/politica/Caso-Fidecaya-escandalo-democracia-franquismo\\_0\\_1015098848.html](http://www.teinteresa.es/politica/Caso-Fidecaya-escandalo-democracia-franquismo_0_1015098848.html)>. (11 de enero de 2016). Para más información sobre la corrupción política véase Juliá, S., García Delgado, J. L., y Fusi, J. P., *op. cit.*, pp. 272 y ss.