CONFERENCIAS PLENARIAS

TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX. UNA PROPUESTA DE ANTOLOGÍA CON ESTUDIOSOS DE LENGUA Y CULTURA ESPAÑOLAS

EMILIO DE MIGUEL MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca

Al tener el privilegio de compartir el espacio de esta ponencia con profesionales de enseñanza del español a extranjeros, no aprovecharé el guiño que me hace la nostalgia –han pasado casi 25 años desde que dejé la dirección de los Cursos Internacionales de la Universidad de Salamanca– para rememorar acciones, logros y fracasos de aquella etapa. Limitaré mis recuerdos de aquel periodo a rescatar el dato cierto de que, en las orientaciones que pude dar para el mejor desarrollo de la enseñanza de español a extranjeros, procuré no desvincular el estudio de la lengua del conocimiento de la literatura, también como forma de rebelarme contra la irracional separación que frecuentemente se hace de estas dos materias y, sobre todo, y de manera para mí escandalosa, en los estudios no universitarios. Y procuré no desvincular ambos saberes por entender que, si bien es cierto que la lengua se justifica sobradamente desde el momento en que cumple su función de asegurar la comunicación entre personas, no es menos verdad que una lengua alcanza su plenitud cuando funciona como instrumento mediante el cual el ser humano construye ficción y crea bellezas expresivas.

Cuando ahora se me invita a compartir con ustedes una de las sesiones de este Coloquio, he optado por retomar en parte aquellos planteamientos y exponer en voz alta algunas reflexiones que me permitan aunar mi interés por la enseñanza del español como lengua extranjera con mi actividad principal como docente de literatura española. Además, como aspiro a que este encuentro sea lo más grato posible, las consideraciones que aporte desde el campo de la literatura pertenecerán al teatro, es decir, al género que, por su misma naturaleza, supone una clara invitación al juego, a la fantasía y a la comunicación directa. Y adelanto que me propongo compartir con ustedes la osadía, siempre polémica, de seleccionar las diez obras que considero más destacadas en el panorama del teatro español del siglo XX. Las que, en consecuencia, serían de trato inevitable por parte de quien quisiera cono-

cer la realidad del teatro español en el siglo XX. Propuesta esa miniantología, les cursaré invitación para asomarnos, aunque sea en visitas fugaces, a los momentos clave de cinco de esas obras seleccionadas. Lo haré con el propósito de mostrar modos y razones para que el estudiante de nuestra cultura pueda interesarse por esas obras de nuestro teatro.

Antes de entrar en lo que constituirá el meollo de esta ponencia cabría preguntarse qué argumentos pueden esgrimirse para vincular teatro y enseñanza del español. El primero, y diría que extraído de un nivel realmente primario, podría consistir en recordar que el teatro es literatura creada para ser transmitida en voz alta. En comunicación que realicé en la edición de 2013 de las Jornadas literarias del Festival de Olmedo, lo recordaba yo en estos términos: «No es obligatorio que la novela mantenga sus méritos estéticos si la leemos en voz alta. Y la poesía puede funcionar maravillosamente, leída en voz alta, y puede no hacerlo ni maravillosa ni perfectamente cuando la leemos de ese modo (no suena igual Gamoneda que Lorca). Pero el teatro, si no funciona leído en voz alta, no ha sido escrito para ser de verdad teatro». Es casi innecesario extraer corolario alguno, porque resulta obvio que quien estudia nuestra lengua sirviéndose de la lectura del teatro, está haciendo prácticas muy adecuadas para mejorar su fonética y adaptar a la nuestra su prosodia.

La segunda reflexión con que apoyaría el uso del teatro en la enseñanza del español es la consideración de que el teatro es, por su misma naturaleza, una literatura, digamos, de tipo conversacional. Una literatura resuelta en diálogos. Eso quiere decir que el teatro es la forma literaria más próxima a la lengua hablada. Naturalmente no haré de esto un dogma porque nunca olvidaré que el reflejo que hace la literatura de la realidad es siempre una imitación condicionada. Y, en ese misma línea, no olvidaré que en el teatro, tanto en el nivel del lenguaje como en el de las acciones que allí se ejecutan, los espectadores, los lectores, entregados voluntariamente al rito de la mentira pactada -que eso es, en buena medida, el teatro-, no buscamos la realidad sino su reflejo artístico. Con palabras de Antonio Prieto, un preceptista español del XIX, insuficientemente frecuentado por los estudiosos de nuestro teatro: «En el teatro solo se quiere la imitación de la naturaleza, mas no la naturaleza misma».

Y la tercera consideración con que podría avalar el uso del teatro en la enseñanza de la lengua surge de recordar que toda literatura, incluso la más evasiva, contiene siempre un testimonio de la realidad social en que se produce la creación literaria. Y si estamos de acuerdo en que a muchos de los que estudian una lengua les interesa conocer la idiosincrasia de sus hablantes, es evidente que el contacto con la literatura constituye una excelente ayuda para conseguir ese objetivo de conocer el espíritu, la conformación mental de las gentes que hablan aquella lengua.

Y me refiero a conocer a los hablantes de una lengua, no en el nivel más epidérmico o coyuntural -que eso se conseguiría, por ejemplo, con la lectura de la prensa diaria-, sino mediante el conocimiento de los caracteres más constantes del colectivo nacional cuya lengua se estudia. Y esa verdad profunda es la que testimonia la literatura. Y, dentro de la literatura, esa forma estética tan vinculada a la realidad social de cada país, que es el teatro.

Si desde estas premisas he dado algún impulso a la utilización del teatro en la enseñanza del español a estudiantes extranjeros, en caso de que fuera necesario, claro está, me corresponde ahora, desde mi faceta de profesor de literatura española, invitarles, según adelanté, a un paseo, rápido pero intenso, por momentos culminantes del teatro español de ese siglo XX que, en mirada objetiva, es ya un capítulo cerrado de la historia de nuestra literatura.

Hablo de etapa sellada y quiero recordar que, en el estudio y enseñanza de la literatura, a efectos expositivos y didácticos solemos encasillar en compartimentos estancos algo como es la creación literaria que, por su misma naturaleza, no puede estar sujeta a fronteras espaciotemporales. La creación literaria es un *continuum* y, por lo mismo, no ajusta sus pautas de creación a periodos establecidos con criterios ajenos a los puramente literarios.

Es quizá también de recibo recordar que toda historia de la literatura consiste, sin excepciones y paradójicamente, en una falsificación de la historia de la literatura. Porque un relato objetivo debería dar atención abundantísima a productos vulgares y perecederos que, sin lugar a dudas, son los que constituyen la realidad de la producción literaria de cualquier periodo. Pero, cuando hacemos historia, lejos de documentar tanta morralla como existe, tanto producto de usar y tirar, lo que hacemos es seleccionar lo descollante, lo extraordinario, que, por lógica, es siempre excepcional. Esta actitud provoca, por ir centrando la reflexión en el teatro español del XX, que destaquemos como genio indiscutible de aquel periodo a quien fue más bien un náufrago de la existencia y apenas logró malvivir de su literatura. Pienso, claro está, en Valle Inclán. En contraste, miramos hoy con el mayor desdén, tomando en consideración, a lo sumo, una sola de sus obras, a quien, además de escribir y estrenar 172 piezas, fue dueño y señor de los escenarios españoles durante no menos de cuatro décadas. O sea, a Jacinto Benavente.

Dicho todo lo cual, lejos de rebelarme contra esas deficiencias o desviaciones en la forma de hacer historia literaria, me apresto a incurrir en todos los tópicos que caracterizan a historiadores y profesores cuando trazamos panoramas de la literatura. Así, como adelantaba, me he embarcado en la aventura de elegir las diez obras más descollantes del siglo XX. ¿Por qué diez? Junto a usos reprobables como los que hace un momento señalaba, es fácil comprobar también que, cuando hemos de proceder a la selección de una cantidad concreta de obras para destacarlas del total

en que se han producido, optamos por números redondos que, quizá por inercia y, desde luego, sin ninguna explicación racional, parecen conferir un valor añadido al acto de la selección. No me negarán que, a la hora de hacer clasificaciones o listas de preferencias, el 3, el 5 o el 10, tienen mucho más atractivo que, pongamos, el 6, el 8 o el 11. Quede así justificado por qué hoy, al elegir ante ustedes las muestras más destacadas del teatro español del siglo XX formule la propuesta de centrarnos en diez obras, sin necesidad de insistir en lo paracientífico de la propuesta. Para, en el paso siguiente, asomarnos brevemente al interior de cinco de ellas -el cinco es también uno de los guarismos vistos con benevolencia por hacedores de listas y elaboradores de todo tipo de clasificaciones-.

Para no limitarme a confeccionar sin más una lista, he añadido a los riesgos de la selección, el de agrupar con algún criterio las obras elegidas. Esta doble osadía facilita el que los receptores puedan discrepar no sólo de los criterios por los que he seleccionado esas diez obras sino también disentir de los criterios de clasificación con que las agrupo.

Paso a presentarles, pues, mi elección de las diez obras señeras del siglo XX, para glosar de inmediato el criterio por el que las sitúo en uno u otro casillero de mi clasificación:

1. Historias privadas.
   - Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*
   - Alejandro Casona, *Los árboles mueren de pie*
2. Historia de España.
   - 2.1. Historia antigua:
     - Antonio Gala, *Anillos para una dama*
   - 2.2. Retrato desdibujado:
     - Jacinto Benavente, *Los intereses creados*
   - 2.3. Guerra civil y posguerra:
     - Sanchis Sinisterra, *Ay, Carmela*
     - Joaquin Calvo Sotelo, *La muralla*
     - Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*
3. España del siglo XX en tres momentos y en tres capas sociales.
   - Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*
   - Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*
   - José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*

Como ven, en un primer y pequeño bloque he colocado dos obras que ofrecen peripecias vitales de individuos socialmente poco significativos, de esos que nunca ocuparán los primeros planos de las crónicas oficiales. Un soltero, sorprendido por Mihura en la víspera de su boda, protagoniza *Tres sombreros de copa,* y una pareja de abuelos, atormentados primero por la larga ausencia del nieto y después, paradójicamente, por su inminente regreso, recabó la atención de Casona en *Los árboles mueren de pie.*

En el segundo bloque, mucho más amplio por contener lo que convencionalmente denomino historias de España, ubico piezas de tema histórico, *sensu stricto,* o creaciones que testimonian momentos muy significativos de nuestra historia. En el primer subgrupo de ese bloque se ajusta perfectamente a la acepción de teatro histórico, y con independencia del tratamiento que se hace del tema elegido, *Anillos para una dama,* de Antonio Gala, cuyo argumento nos retrotrae al siglo XI, mientras que discurre sobre un fondo histórico voluntariamente difuso la crítica contenida en la pieza angular de Jacinto Benavente, *Los intereses creados*; obra que pretende no circunscribirse a país y época concretos, pero que se ajusta como un guante a la mano a realidades picarescas de España.

Un segundo subgrupo está integrado por argumentos basados en la guerra civil o en sus consecuencias. Así, junto a *Ay, Carmela,* cuya entrañable historia de vivos y muertos transcurre en plena guerra civil, sitúo dos obras que dan testimonios muy distintos de la posguerra. De un lado, *La muralla,* en que Joaquín Calvo Sotelo Sotelo retrató de forma osada y sorprendente las miserias morales de la triunfante clase franquista a la que él mismo pertenedía, y de otro, *El tragaluz,* el drama en que Buero Vallejo, autor vital y cordialmente próximo a los derrotados, dejó constancia de algunas de las más amargas consecuencias de aquella contienda.

He creado finalmente un último epígrafe para recoger en él tres testimonios muy distintos la España del siglo XX. El contenido en *Luces de bohemia* es el de una España urbana y capitalina, con la cual contrasta la España rural y primitiva, retratada por Lorca en *La casa de Bernarda Alba.* Cierra mi selección José Luis Alonso de Santos, el cual, en *Bajarse al moro,* obra ya de los años ochenta, retrató comportamientos y grupos sociales que tuvieron gran protagonismo en la España de la Transición.

Hecha esta propuesta de antología, que con dolor deja fuera obras de indudable valía –y algún autor tan estimable como Jardiel Poncela–, en una exposición con tiempo tasado como es esta, estaría fuera de lugar el intento de asomarnos a las diez obras indicadas -apenas habría lugar más que unas rapidísimas ojeadas- y por ello me limitaré a jugar con solo cinco de las propuestas, elegidas, eso sí, de cada uno de los epígrafes de que consta mi clasificación. En concreto, *Tres sombreros de copa,* entre las obras consistentes en historias privadas, *Anillos para una dama*

como muestra originalísima de teatro histórico y *Luces de bohemia, El tragaluz* y *Bajarse al moro* entre las que, según mi clasificación, testimonian tres momentos y tres capas sociales del siglo XX español. De cada una de ellas escogeré aquel o aquellos momentos que, compartidos con los estudiantes, quizá puedan estimularles al conocimiento de la pieza completa.

En el caso de *Tres sombreros de copa,* renunciando, como me ocurrirá en el resto de producciones, a tantos momentos de enorme valía, opto por quedarme con unas instantáneas de los momentos finales, aquellos en que la bailarina Paula, que desde hace unas horas experimenta un intenso enamoramiento de Dionisio, acaba de saber que el muchacho no solo está comprometido sino que va a casarse apenas unas horas después. Y en ese trance, es obligado acordarse de la muchacha cuando constata, quejumbrosa: «Te casas, Dionisio», y al chico admitiendo: «Sí. Me caso, pero poco...». Chico que no duda en proponer acto seguido: «Aún es tiempo. Dejaremos todo esto y nos iremos a Londres...». Y es inevitable entonces recordar la sensata pregunta de Paula: «¿Tú sabes hablar inglés?» y, claro está, la réplica de Dionisio: «No. Pero nos iremos a un pueblo de Londres. La gente de Londres habla inglés porque todos son riquísimos y tienen mucho dinero para aprender esas tonterías. Pero la gente de los pueblos de Londres, como son más pobres y no tienen dinero para aprender esas cosas, hablan como tú y como yo... ¡Hablan como en todos los pueblos del mundo!...».

Dado que estamos considerando el texto mihuriano desde la perspectiva de la enseñanza de español, cómo no recrearnos en la simplicidad, paradójicamente no exenta de hondura, de estas afirmaciones del muchacho respecto a los idiomas y a quién puede hablarlos; reflexiones mihurianas que podríamos conectar muy legítimamente con otras similares que, firmadas por Ionesco en *La cantante calva,* están en la raíz de un teatro del absurdo que no aparecería en el panorama europeo sino casi veinte años después de que Mihura hubiera escrito *Tres sombreros de copa.*

Hecha, casi al paso, esta consideración, optaremos por seguir degustando los valores literarios, la dulce amargura de esa parte final de la obra, y destacaremos así el momento, ya próximo al desenlace, en que Paula ayuda a vestirse para la boda al renuente novio. Oiremos a Dionisio rebelarse: «Paula, ¡yo no me quiero casar!». Palabras tan sentidas, situación tan tensa que justifican sus lágrimas y la observación de Paula: "Pero ¿estás llorando ahora...?", Lo que no esperamos, si no es desde el originalísimo sentido del humor de Mihura, es la explicación prosaica que da el muchacho: "Es que me estás cogiendo un pellizco". Explicación que reprime cualquier compasión nuestra por la angustia y el dolor de Dionisio, y que está preparando el último golpe de humor con el que se cierra la obra. Ese final en el que la muchacha, aunque aparentemente resignada a su papel de abandonada, en su ingenuidad se atreve a soñar:

> ¿Cómo es una boda, oye? ¿Tú lo sabes? Yo no he ido nunca a una boda... Como me acuesto tan tarde, no tengo tiempo de ir... Pero será así... ¡Sal ya! (*Dionisio sale, ya con la camisa en su sitio.*) Yo soy la novia y voy vestida de blanco con un velo hasta los pies... Y cogida de tu brazo... (*Lo hace. Y se pasean por el cuarto.*) Y entraremos en la iglesia... así... muy serios los dos... Y al final de la iglesia habrá un cura muy simpático, con sus guantes blancos puestos.... De ese dulcísimo ensueño la despierta Dionisio: «Es que... tú no serás la novia.

Y es obligado recordar el final absoluto de la pieza. Es decir, el momento en que, camino ya Dionisio de la iglesia, la chica ha quedado sola en la habitación, definitivamente desairada, a punto de llorar y sospecho que con ella cualquier espectador sensible. Y sucede entonces que "de pronto, cuando parece que se va a poner sentimental, tira los sombreros al aire y lanza el alegre grito de la pista: '¡Hoop! '". La acotación añade: "Sonríe, saluda y cae el telón".

Estimular a leer esta obra incluye la invitación a comprobar que en la literatura teatral española del siglo XX, coexistiendo muestras de comicidad muy tópica y de bajos vuelos, tantas veces anclada en la explotación de casticismos y de fáciles juegos de palabras, hay propuestas de un humor elaborado con recursos de mucho mérito estético e intelectual. Las obras de Mihura y, junto a ellas, desde luego, la producción de Jardiel Poncela son buena muestra de ello. Y quién sabe si el actual profesor de lengua española no podría, al hilo de estas observaciones, introducir al estudiante extranjero en el conocimiento de propuestas humorísticas actuales, próximas o equivalentes a la *stand-up comedy,* género tan exitoso en el humor norteamericano y recibido hoy con gran aprecio por parte de muchos espectadores españoles.

Del segundo bloque entresaco para compartir en este encuentro *Anillos para una dama,* la obra de mayor éxito entre las escritas por Antonio Gala. Con ella experimentamos el placer de bajar de sus pedestales a héroes de nuestra historia y celebramos la desacralización de la España oficial. Lo que ocurre allí sustancialmente es que, poco tiempo después de muerto el Cid, su viuda, doña Jimena, manifiesta pública y oficialmente su voluntad de volver a casarse; anuncio con el que provoca enorme conmoción en el ámbito palaciego. Es de imaginar cuánto sería el escándalo en el resto de la población. Para estimular al conocimiento de toda la obra, elegiría precisamente la escena en que Jimena comunica su propósito al rey Alfonso VI.

Ocurre en el arranque de la pieza, después de que la viuda del Cid haya escogido la circunstancia y el momento apropiados para dar noticia al rey de su decisión. Para ello resulta obligado y normal hablar del héroe ya fallecido, cosa que el rey hace con alguna ironía y hasta con cierto despego y desdén: "El Cid no era un

vasallo. No tenía condiciones. Ni siquiera fue una persona: fue un acontecimiento. [...] Las proporciones excesivas me producen alergia. Y, en ese sentido al Cid no había quien lo aguantara. El pequeño párrafo que a mí me corresponde en un texto de Historia, él lo desmesuró. Se pasaba la vida saliéndose de madre; y eso no es de buen gusto". "¿Por qué, entonces, me casaste con él?", pregunta Jimena. «Razón de Estado, hija. En la familia todos hemos hecho cosas muy raras por razones de Estado; prefiero no acordarme...». Confesión que, formulada con esa desnudez, sospecho que difícilmente se escuchará de bocas regias, pero desahogo que sabemos cargado de verdad, a poco que recordemos entresijos y avatares de la historia política de cualquier país. En todo caso, oídas las explicaciones, Jimena tras subrayar lo incontestable: «El Cid ha muerto. [...] Cerremos el paréntesis», solicita: «Alfonso, como tío y como rey, yo pido tu permiso para casarme por segunda vez».

Es un asunto, sin lugar a dudas, de alta política pero Gala ha decidido no solo, como dije, apear a los héroes de sus pedestales sino incluso aderezar la historia con gotas de humor un punto chuscas. Así Gala atribuye al obispo Jerónimo, compañero de batallas del Cid y bendecidor oficial de sus ejércitos, una sordera que le obliga a preguntar y repreguntar para enterarse de lo que está ocurriendo; esas repeticiones, por cierto, facilitan que algunos de los hitos argumentales resulten convenientemente subrayados para el espectador. En este caso, cuando a base de insistencia el obispo sordo consigue enterarse de que en el diálogo rey-Jimena se maneja un anuncio de boda, tan convencido está de que no puede afectar a Jimena, que apunta:

> ¿El rey? Si está casado dos veces por lo menos». Cuando le aclaren que es la viuda del Cid quien piensa en nueva boda, su aspaventera reacción representa magníficamente el estupor que suponemos en todos sus coetáneos: «(*Gesto de horror.*) ¡Si es la viuda del Cid!», Por su parte el rey Alfonso, sobreponiéndose al primer susto, pragmático él, empieza a barajar pretendientes: «En Castilla andan todos casados me parece... [El candidato] debe tener dinero, buen ejército y ganas de meterse en líos: eso sin duda...». Sus cavilaciones nos regalan una reflexión muy práctica: «Si uno se fija, el matrimonio es una institución muy bien pensada. [...] La de problemas que viene a resolver una boda oportuna. Eres hábil, Jimena. Se me debió haber ocurrido a mí.

Quienes no hemos alternado con monarcas, estamos desautorizados para afirmar o negar si las cavilaciones que Gala atribuye a este rey, tan campechano él, son verosímiles; es decir, no podemos determinar si este rey está excesivamente caricaturizado o si, por el contrario, se queda corto el autor. Convengamos, eso sí, que la pluma de Gala, a golpe de ingenio, humor y audacia, nos atrapa y pone una sonrisa o algo más en nuestras caras mientras avanza la acción. Quien no sonríe es Jimena. ¿Su siguiente intervención?: "Me has entendido mal, Alfonso, como siempre. Esta vez Jimena no está en venta... Yo no quiero casarme por política. Quiero casarme,

pero por amor. (*Está dando la espalda a Minaya*.) Lo que te pido es que otorgues mi mano, si él la acepta, a Minaya Álvar Háñez". Un Minaya, por cierto, que tampoco estaba informado de los planes de Jimena aunque parece que su opinión poco va contar. Jimena, en efecto, es tajante: "Y si no la aceptara, me da igual. En todo caso, quiero casarme con Minaya". Como la acción transcurre en una Valencia ganada por el Cid pero que los árabes pretenden reconquistar, el anuncio hecho por Jimena coincide con ruido de tambores bélicos, y contra la explicación objetiva que nos da el rey del estruendo que se escucha: "Son las hordas de Mazdalí, que vuelven", Jimena identifica tales redobles gritando y gritándolo dos veces: "¡Son los latidos de mi corazón!... [...] ¡¡Son los latidos de mi corazón!!".

La acción sigue y el lector curioso hará bien en leer el resto de la obra para saber si prospera o descarrila la determinación de Jimena, pero a nosotros nos interesa destacar el instinto teatral de Gala que ha convertido un imaginado episodio de la historia en simple materia de alta comedia incurriendo voluntariamente en chocantes anacronismos: mobiliario propio de un salón actual, ropa interior femenina de nuestros tiempos, conversaciones en torno a un café que no llegaría a Europa sino varios siglos más tarde... E interesa destacar cómo se nos muestra en la obra, y no sin dosis de fuerte crítica implícita, que las contrariedades y preocupaciones personales y familiares de unos individuos socialmente encopetados acaban convirtiéndose en problemas de todo un país; al menos, de los países que aceptan organizarse bajo un régimen político tan difícil de explicar a seres racionales como es la monarquía.

Sería error, no obstante, ceñir a España y a sus lastres políticos la carga de ironía y de crítica encerrada en *Anillos para una dama...* El Gala que escribe esta obra en los primeros años 70 está contando la sorprendente pretensión casadera de Jimena a unos espectadores que viven, con el mismo susto que sus lejanos antepasados del siglo XI, el caso de otra viuda celebérrima, la Jacqueline Bouvier que, fallecido su esposo, el héroe americano y universal que fue John Kennedy, vio cómo su decisión de un nuevo matrimonio se convertía en noticia mundial y en objeto de un debate público no muy distinto, por cierto, del que se inventa Antonio Gala para el supuesto caso de Jimena, la viuda del héroe medieval.

Antonio Gala, en esta interesantísima aportación al teatro español del siglo XX, maneja hábilmente los recursos de la teatralidad y juega a transgredir los valores establecidos, aunque aguando convenientemente su causticidad para no llegar nunca a la blasfemia histórica o política. Gala sabe muy bien hasta dónde debe llevar sus provocaciones y hace sus llamativos disparos con balas de fogueo o utilizando pistolas de agua. Digamos que es el triunfo del ingenio sobre la profundidad, la crítica reducida a greguerías ingeniosas. Estoy afirmando con ello que Gala, en su carrera como dramaturgo, en mi entender, ha vencido las tentaciones de geniali-

dad y ha preferido asegurarse triunfos inmediatos que tan generosos resultan para ampliar la horquilla de espectadores y consecuentemente los beneficios de taquilla.

Es de interés añadir, respecto al lenguaje, cómo evita Gala el torpe intento de reconstruir artificiosamente un lenguaje de época –peligroso escollo que deben sortear todos los autores de teatro histórico- y, aun más, cómo acierta y cómo sorprende al mezclar registros lingüísticos que son parte esencial del atractivo de *Anillos para una dama.*

Las sonrisas provocadas por la obra de Gala mutan a mueca de estupor cuando nos acercamos a la que, sin ninguna originalidad por mi parte, considero la obra máxima del teatro español del siglo XX, *Luces de bohemia.* Desde este diálogo entre literatura y lengua, en que me he instalado, sería bastardía imperdonable que no compareciera, y con los máximos honores, el más importante de los esperpentos escritos por Valle, aun advirtiendo, en un contexto como este de profesores de español como lengua extranjera, que, si es cierto que en el lenguaje que emplea Valle está una de sus máximas genialidades, es igualmente verdad que ese lenguaje constituye el mayor impedimento para lograr comprensión por parte de lectores no especializados; supone al tiempo, como es lógico, una dificultad máxima para lograr buenas traducciones. Explica, en definitiva, que Valle no haya obtenido la proyección internacional que indudablemente merece. Por lo mismo, en el contexto en que estoy asomándome a nuestro teatro del siglo XX desde estas cinco pequeñas aproximaciones, debo reconocer que si algo no puede destacarse en *Luces de bohemia* es, desde luego, su utilidad práctica en la enseñanza del español.

Al margen de ello la ventana que quiero abrir a *Luces de bohemia* es la que nos permita ver y oír cuanto ocurre en la escena octava, aquella en que Max, a esas alturas de la obra y de la noche, ya estafado, engañado, encarcelado y puesto en libertad, bebido y resacoso, consigue, no sin impertinencia, colarse en el despacho del Ministro de la Gobernación, para echarle en cara los abusos policiales de que ha sido testigo y víctima.

Y de cuanto sucede entre aquellas paredes, quiero destacar el tipo y el modo de enfrentamiento que allí se produce: ese formidable dúo del poeta y el gobernante, del bohemio y el establecido, del marginado y el burgués. También, en un nivel meramente físico y de enorme rendimiento teatral, el dúo del ciego y el vidente.

Recordemos algunas ráfagas de ese encuentro. Max, a quien el secretario particular quiere impedir el acceso al despacho del Ministro, se las arregla para anunciarse él mismo a grandes voces: "¡Paco! ¡Paco! ¡Soy un espectro del pasado!". De un pasado tan lejano que el Ministro, sin reconocerle cuando lo tiene delante, se ve obligado a preguntar: "¿Y ese hombre quién es?". Max ha de identificarse y, al subrayar su propia postración, inicia un camino de halagos envenenados cuya acidez y sarcasmo es incapaz de captar el Ministro: "¡Vivo olvidado! Tú has sido

un vidente dejando las letras por hacernos felices gobernando". Y añadirá palabras que harían suyas tantos esforzados escritores: "Paco, las letras no dan para comer. ¡Las letras son colorín, pingajo y hambre!", obteniendo naturalmente la total comprensión del Ministro. ¿Alguien conoce a algún gobernante español que no se deshaga en elogios hacia las letras, hacia las humanidades, al tiempo, eso sí, que reduce las ayudas al mundo de la cultura? ¿O tengo que recordar qué está ocurriendo en España con ese IVA cultural que parece expresamente diseñado para ejecutar un culturicidio radical? Fiel al estereotipo de político hipócrita y lleno de tópicos, este sublime fantoche, pintado por Valle, es categórico en sus vacíos elogios: "Las letras, ciertamente, no tienen la consideración que debieran, pero son ya un valor que se cotiza".

Gracias a su machacona insistencia, Max consigue formular su queja: "He sido injustamente detenido, inquisitorialmente torturado", concretando la causa de su encarcelamiento en estos términos: "He sido detenido por la arbitrariedad de un legionario, a quien pregunté, ingenuo, si sabía los cuatro dialectos griegos". Ante el intento de defensa que hace el Ministro: "¡Suponerle a un guardia tan altas Humanidades!", matizará el bohemio: "Era un teniente". Lo cierto es, y ese es el desenlace del encuentro entre los dos viejos conocidos, que quien entró a aquel despacho exigiendo reparación para su dignidad ofendida, sale del mismo tan menesteroso como entró, pero con nómina del Estado tras la promesa de recibir cada mes un dinero sacado de los fondos reservados; de esos fondos, pues, que manejan los gobiernos, todos los gobiernos, para aquellos fines que en ningún caso resisten la luz pública. Max tiene suficiente lucidez autolesiva para reconocerlo:

> Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me das dinero, y que lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles.

Desaparecido de escena el escritor, el Ministro, lamentando, con el falso sentimiento de compasión con que los triunfadores se refieren a los parias, que Max no haya rentabilizado adecuadamente sus extraordinarias dotes, aun tendrá para él palabras de admiración y elogio: "Lo tuvo todo, figura, palabra, gracejo. Su charla cambiaba de colores como las llamas de un ponche".

Quien se autoescucha con tanta complacencia, está siendo ridiculizado por Valle hasta los últimos límites. Recuérdese cómo compareció sobre el escenario: "La bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza". Y recuérdese cuál es la última imagen que de él nos deja Valle: "Su Excelencia se hunde en una poltrona, ante la chimenea que aventa sobre la alfombra una claridad trémula. Enciende

un cigarro con sortija, y pide *La Gaceta.* Cabálgase los lentes, le pasa la vista, se hace un gorro, y se duerme". Paralelos a la descalificación física, están la sátira y el sarcasmo con que con que Valle caricaturiza al ministro a lo largo de toda la escena. Su estéril alabanza de las letras, esa catarata de elogios que jamás cuajarán en actos de gobierno favorables a las humanidades alcanzan su punto de máxima ridiculización en aquel momento del diálogo en que Max describe sus desgracias. Pero, al hacerlo con un lenguaje no entendible por memos, la agudeza con que expone sus penas merece aquel estúpido comentario del Ministro: "¡Cómo te envidio el humor!". Y Max, el Max arruinado y sin ningún horizonte vital, se recrea en la insensatez del gobernante añadiendo: "El mundo es mío, todo me sonríe, soy un hombre sin penas". Y cuando el Ministro, que tiene bien tragado el anzuelo de tanto sarcasmo, repita: "¡Te envidio!", al bohemio no le quedará más remedio que abandonar sutilezas mentales y endosarle, ya de forma absolutamente directa, la admonición: "¡Paco, no seas majadero!",

¿En algún despacho ministerial alguna vez algún visitante de espíritu libre se habrá dado el gusto de espetarle algo semejante a la máxima autoridad? Y cuántos hubieran o hubiéramos querido, ante recortes o masacres directamente agresivos contra las letras o las humanidades, imitar la libertad del ciego y bohemio Max para encararnos con el recortador de turno y endosarle, sin cortesías: "Ministro, no seas majadero".

La escena, por encima de todo, rezuma méritos teatrales. Y desde esa perspectiva me pregunto qué es lo más admirable en la dramaturgia de Valle. Porque si hay que rendir pleitesía a la libertad de lengua y de pensamiento de que hacen gala sus personajes -reflejo de la libertad con que vivió el propio Valle-, qué admiración no merecen la libérrima imaginación con que construye escenarios, el arte que derrocha en las acotaciones, o la cascada de hallazgos verbales que, pese a ser sonidos fugaces o, como él diría, volanderos, parecen constituirse en esculturas o creaciones en 3D, cuando comprobamos la autonomía y la plasticidad con que hacen su vida sobre el escenario.

Recientemente, con ocasión del hallazgo de una nueva comedia de Lope de Vega, *Señoras y criados,* Lluis Pasqual que preparaba un nuevo montaje de *El caballero de Olmedo,* opinaba en las páginas de *El País: "*Como director, cuando preparo, como ahora, un Lope, pienso que estoy haciendo un espectáculo para ciegos, tanta fuerza tiene la palabra" ("De la sombra a la luz", *El País,* 23 enero 2014). Es elogio formidable para los textos de Lope, el otro genio de nuestro teatro, esa afirmación de que sus textos pueden funcionar en un teatro a oscuras, tanta es la fuerza de su lenguaje. Pues bien, y se entenderá que lo digo sin ánimo de comparaciones que no tendrían sentido, en el teatro de Valle, con la belleza y poderío de cuanto escuchamos –y estaba deshaciéndome en alabanzas a la plasticidad de su

palabra– compite la espectacularidad de cada gesto, de cada rictus y de cada uno de sus atrevidos, casi imposibles decorados.

Por cierto que, al hilo de estas reflexiones, viene a cuento recordar palabras y conceptos de José Luis Gómez, actor y director teatral que, en su reciente discurso de ingreso en la Real Academia Española, traía a colación preceptos dados por Stanislavsky:

> El maestro ruso nos lo dejó bien dicho: no hablen para que el espectador oiga, háganlo para que vea. Más concretamente, y en sus propias palabras: 'La palabra justa para el actor no es simplemente un sonido, sino un estimulador de imágenes; por consiguiente, en la comunicación verbal en escena, hablad no tanto al oído como al ojo'.

Y ese juego, esa invitación al diálogo entre oído y ojo, que parece fórmula ideal para la correcta transmisión del teatro, a mí siempre me ha permitido ponderar la lucidez de nuestro costumbrista y moralista del XVII, Juan de Zabaleta, cuando sentenciaba:

> Las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos; las acciones hablan gran parte y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas.

En el caso de Valle, ese derroche de técnica teatral que le ha convertido en padre o inspirador del mejor teatro español posterior al suyo, discurre paralelo a unos contenidos cuya altura moral iguala o sobrepasa los planteamientos más elevados de cualquiera de los escritores del 98 que pudieron llorar, criticar o lamentarse por la situación de España en el paso al siglo XX con igual rigor quizá pero nunca con nivel artístico superior al de Valle.

Desde punto de vista complementario, y ya que no es fácil buscar aplicación lingüística de *Luces de bohemia* al servicio de los intereses del profesor de lengua española, pensemos que este vibrante encuentro entre gobernante y marginado podría dar excusa al interesado por nuestra cultura para conocer realidades del sistema educativo español, tan sometido a vaivenes de ideologías e intereses y tan necesitado de equilibrios y pactos institucionales.

Pasando al segundo de los testimonios teatrales del siglo XX, anticipo que nos enfrentamos a uno de los textos más duros del teatro español del siglo XX porque nos sumerge en el lado oscuro y sufriente de la España de posguerra. Bien es cierto que el autor ni generaliza ni habla de colectivos sociales. Antes, al contrario, se encierra y nos encierra con unos pocos individuos, los que integran esa familia que vive en un semisótano pobremente iluminado por un tragaluz; familia encabezada por un padre que sufre, y en estado avanzado, algún tipo de demencia senil. De

hecho, ese padre conecta y desconecta con la realidad que le circunda y vive refugiado en un mundo propio de imaginaciones, obsesivamente marcado por trenes y estaciones de trenes. Pasará los días recortando fotografías de personas a las que él caprichosamente decide subir o no a sus imaginarios trenes o dejarlas en la imaginaria sala de espera de su también imaginaria estación en que ha convertido los cajones de la cómoda en que va depositando sus recortes.

En *El tragaluz* Buero construye un duro argumento y, en línea con lo realizado por los mejores dramaturgos de todos los tiempos, no desdeña transitar por terrenos muy propios del folletín. Porque ya me dirán si no es folletinesca la historia amorosa de los dos hijos de ese demenciado Padre. El mayor, Vicente, tiene una secretaria, Encarna, que es a la vez su amante y que ante nuestros ojos, a medida que se desarrolla el argumento de *El tragaluz*, va convirtiéndose en novia de Mario, el hermano pequeño. Y antes de que ese hecho enturbie aun más la relación existente entre los hermanos, ya hay entre ellos una tensión máxima, derivada, quizá, de la distinta suerte económica de cada uno de ellos. En efecto, mientras Vicente tiene una desahogada situación social y económica, Mario malvive con los padres en el semisótano nombrado, logrando algunos ingresos en trabajos secundarios facilitados por el propio Vicente.

Iremos descubriendo progresivamente que esa tensión está causada de manera mucho más determinante por el convencimiento que tiene Mario de que la locura que padece el padre deriva de la tropelía cometida por Vicente cuando, al acabar la guerra civil, él logró subir al tren que debía devolverles a Madrid y, al hacerlo, se llevó consigo los alimentos de toda la familia; también los botes de leche de la hermana pequeña, criatura que, en aquellos momentos de carencias extremas, murió de hambre.

Advertí que el argumento nada distaba de un folletín (o sea, como ocurre en *Hamlet,* en *Macbeth,* en *Todos eran mis hijos* o en *Edipo rey* o muy recientemente en *Agosto, Condado de Osage*). No extraña por eso encontrarnos con nuevas truculencias. Encarna, la mujer que está entre y con los dos hermanos, hace público su embarazo justo cuando Mario está arrinconando a Vicente hasta obligarle a reconocer que abandonó voluntariamente a la familia llevándose, como dije, los alimentos de todos ellos. Ocurre que hasta ese momento la versión oficial exonera de culpa a Vicente, que se habría visto impedido de abandonar el tren al que él esforzadamente había subido sin que el resto de la familia pudiera hacerlo. Es, por supuesto, la versión que avala la Madre, deseosa de que impere la concordia. Parece obvio que cualquier lectura que quiera hacerse de este argumento en clave de discusión sobre la oportunidad o inconveniencia de la memoria histórica resulta del todo pertinente.

La escena que selecciono para una breve glosa precede inmediatamente al desenlace. Es el momento en que Vicente, que con creciente insistencia se está viendo asaeteado por acusaciones cada vez más directas por parte de Mario, decide afrontar la situación: "Te has referido al tren. Y a hablar de él he venido". De nada vale ya la apaciguadora recomendación de la Madre: "Hay que olvidar aquello". Vicente quiere y necesita que se acepte su versión de los hechos: "¡Él nos mandó subir a toda costa! Y yo lo logré. Y luego, cuando arrancó la máquina y os vi en el andén, ya no pude bajar. Me retuvieron. ¿No fue así, madre?", Aunque la Madre, partidaria del olvido, asienta confirmando ese punto de vista, Mario no afloja la presión. Lenta, acusadoramente rememora:

> No dijo una palabra en todo el resto del día. ¿Te acuerdas, madre? Y luego, por la noche... (*A Vicente.*) Esto no lo sabes aún, pero ella también lo recordará, porque entonces sí se despertó... Aquella noche se levantó de pronto y la emprendió a bastonazos con las paredes..., hasta que rompió el bastón: aquella cañita antigua que él usaba. Nuestra madre espantada, la nena llorando, y yo escuchándole una sola palabra mientras golpeaba y golpeaba las paredes de la sala de espera de la estación, donde nos habíamos metido a pasar la noche... (*El Padre atiende.*) Una sola palabra, que repetía y repetía: «Bribón, bribón....

Esta escena final transcurre en unos niveles altísimos de violencia moral, potenciada, si cabe, por intervenciones aparentemente disparatadas del Padre loco: "¿Pasa algo en la sala de espera?", pregunta, enajenado en su mundo de trenes. Unos trenes cuyo fragor, por cierto, en muchos momentos de la obra ha venido atronando los oídos de los espectadores igual que están atormentando, según vamos descubriendo en el transcurso de la obra, la cabeza del Padre. A los gritos de Vicente: "¡Te digo que él me mandó subir!", se oponen las réplicas de un Mario que ya no va a soltar la presa: "y bajar. '¡Baja! ¡Baja!', te decía, lleno de ira, desde el andén... Pero el tren arrancó... y se te llevó para siempre. Porque ya nunca has bajado de él". Al hermano que cada vez con menos convicción se aferra a la versión de que, aunque quería, no pudo bajar de aquel tren, le espetará finalmente: "¿Y qué era lo que tú sujetabas? [...] ¿Se te ha olvidado lo que llevabas? [...] Colgado al cuello. ¿O no lo recuerdas? (*Un silencio, Vicente no sabe qué decir.*) Un saquito. Nuestras escasas provisiones y unos pocos botes de leche para la nena. Él te lo había confiado porque eras el más fuerte... La nena murió unos días después. De hambre. (*La Madre llora en silencio.*) Nunca más habló él de aquello. Nunca. Prefirió enloquecer".

A un último intento de la Madre: "No pudo bajar, Mario. Lo sujetaban...", Mario, fiscal inflexible que tensa las riendas del terrible acoso, se limitará a replicar -y señala Bueno que *muy tranquilo-: "*No lo sujetaban; lo empujaban". Omito la transcripción de la totalidad del asedio y, si acaso, recojo las últimas palabras

de Mario cuando ya tiene acorralado y vencido al Vicente que hasta ese momento era y actuaba como un triunfador: "No te culpo del todo; sólo eras un muchacho hambriento y asustado. Nos tocó crecer en años difíciles... ¡Pero ahora, hombre ya, sí eres culpable! [...] También aquel niño que te vio en la ventanilla del tren es tu víctima. Aquel niño sensible, a quien su hermano mayor enseñó, de pronto, cómo era el mundo".

Y si ya adelanté que obra tan dura como esta no rehúye los planteamientos del folletín, se entenderá que es justo durante el desarrollo de esta escena cuando sabemos que Encarna está embarazada de Vicente. Y cuando ese Vicente se quede a solas con el Padre loco que súbitamente parece entender la confesión de su culpabilidad, el lector puede imaginar, a la espera de que la lectura de la obra le confirme sus suposiciones, qué uso, repetido y asesino, hace el Padre de las tijeras con que hasta ese momento recortaba figuras de revistas. Solo al acabar esa acción *«el ruido del tren se aleja y apaga».* Punto final, justiciero o vengativo, al rencor y a las obsesiones que empezaron aquel día lejano en que un padre vio morir de hambre a su pequeña, justo en el final de una guerra civil en la que, al margen de adscripciones políticas, tantos y tantos sumaron a la derrota política la pérdida de su dignidad de personas.

El conocimiento de *El tragaluz,* de Buero Vallejo, obra escrita en pleno periodo franquista, puede hacer reflexionar al estudioso interesado en conocer nuestra realidad social y política sobre la actualidad y vigencia de sus contenidos. Como adelanté, el debate que allí se plantea entre olvidar o aclarar unos hechos que están en la raíz del odio entre los agraciados con una u otra fortuna en la guerra civil, no está lejos del debate, vivo en la España actual, entre los defensores de ejercitar la memoria histórica y los partidarios de un olvido que, en el sentir de los primeros, tiene mucho de clamorosa injusticia.

De otra parte, la obra de Buero, escrita con vocación de sembrar preguntas sin anestesiarnos con el falso alivio de respuestas simplificadoras es una reflexión que trasciende los límites españoles y nos encara con problemas sociológicos y ontológicos de cariz universal. Desde un planteamiento, además, en que se ilumina la complejidad de unos comportamientos humanos que, en lo moral, tantas veces se mueven en zona de grises, lejos, pues, de toda simplificación.

Ateniéndonos a sus méritos teatrales, señalemos que pocas veces entre nosotros asuntos tan dramáticos y de contenido socialmente tan comprometidos se han resuelto con la eficacia y, hasta si se quiere, con el efectismo logrado por Buero. Que efectismo de la mejor especie busca Buero en todos los momentos de la obra y con especial intensidad en ese encontronazo final en que el Padre demente ejerce de *juez* y de *verdugo* tras escuchar los alegatos del *fiscal* Mario contra el *acusado* Vicente. Compone Buero el cierre de *El tragaluz* montando una especie de juicio

de altísima rentabilidad dramática en tantas obras de teatro –en un juicio similar hará consistir Buero la segunda parte de *Las Meninas*–, al igual que ocurre, y con enorme frecuencia, en innumerables y bien conocidas películas: *La muerte de un ruiseñor, Doce hombres sin piedad, Testigo de cargo, Algunos hombres buenos*...

En consideración más ceñida a nuestra perspectiva, el estudiante de nuestra lengua estará invitado a formarse una opinión a propósito del español que aquí lee. Un lenguaje, tendente en ocasiones a la frase amplia y al periodo complejo, características ambas que en algunos momentos pueden hacer que suene más libresco que conversacional.

Todo lo contrario de lo que, con seguridad, opinaremos al referirnos a la última de las obras que he seleccionado para este encuentro. Salimos, en efecto, de la dureza de *El tragaluz* para recrearnos en el relajamiento que nos proporciona la creación más importante de Alonso de Santos, *Bajarse al moro.* Es pieza que en esta clasificación tan provisional que he propuesto de las diez obras señeras de nuestro teatro del siglo XX dejé encuadrada en el grupo de aquellas que nos testimonian momentos de la España del siglo pasado, vista en tres capas sociales muy distintas. Y una escena para estimular al conocimiento de la obra o para recordarla puede ser precisamente la inicial. Porque hay una saludable corriente de aire fresco, ya desde ese arranque en que, al abrirse el telón, el chico que está sentado en el salón de su casa, es alegremente saludado por Chusa, que llega acompañada de una desconocida: «¿Se puede pasar? ¿Estás visible? Que mira, ésta es Elena, una amiga muy maja. Pasa, pasa Elena. (*Entra, y detrás Elena con una bolsa en la mano, guapa, de unos veintiún años, la cabeza a pájaros y buena ropa.*) Éste es Jaimito, mi primo. Tiene un ojo de cristal y hace sandalias». Como rasgos para individualizar y caracterizar a un personaje no parecen muy coherentemente seleccionados; se aproximan, más bien, al concepto de enumeraciones caóticas, bien conocidas en el teatro del absurdo.

Enseguida, a la queja de Jaimito que reprocha a Chusa que había salido la noche anterior con idea de volver al momento y está regresando en la mañana del día siguiente, responderá la recién llegada: “He estado en casa de ésta. ¿A que sí, tú? No se atrevía a ir sola a por sus cosas por si estaba su madre, y ya nos quedamos allí a dormir”. Cuando el muchacho quiera saber más, no obtendrá muchos más datos: “Que es Elena, y que nos conocimos anoche. Eso es lo que te he dicho. Y que estaba sola”. Y no es precisamente de su agrado aquello de lo que se va enterando acto seguido por las indicaciones que Chusa hace a Elena: “Pon tus cosas por ahí. Mira, ése es el baño, ahí está el colchón. Tenemos ‘maría’ plantada en ese tiesto pero casi no crece, hay poca luz. (*Al ver la cara que está poniendo Jaimito.*) Se va a quedar a vivir aquí”. De poco valen los gestos reprobatorios del chico y de nada su deseo expreso de impedir que eso ocurra. Chusa da razones convincentes: “No

tiene casa. ¿Entiendes? Se ha escapado". Y añade un dato que alarma definitivamente al muchacho: "Sólo es por unos días, hasta que se baje al moro conmigo".

No haré comparecer mucho más texto, pese al simpático nivel conversacional de cuanto escuchamos. A la sorpresa de la incorporación de Elena suceden otras de no menor calado. Quizá la más chocante, la provocada por el hecho de que otro de los habitantes de ese piso llegue corriendo alertando de que puede aparecer de un momento a otro la policía. Y de sorpresa hablo porque quien da ese alarmante aviso de que llega la policía, comparece «vestido de policía nacional». Con toda lógica, por otra parte, cuando comprobamos que él mismo es policía nacional.

Salvado el trance, e informados nosotros de que ese Alberto, policía nacional, que daba el chivatazo, es pareja de Chusa, se recupera el hilo fundamental. A saber, los planes para viajar Chusa y Elena a comprar hachís a Marruecos a fin de traerlo a Madrid donde, además de consumirlo ellas y su círculo, lo venderán al pormenor obteniendo unos ingresos que les permitirán seguir viviendo sin integrarse en el normal sistema productivo de la sociedad. El problema es que, a diferencia de los conocimientos y de la experiencia de Chusa, Elena está debutando en este tipo de vida y en estas actividades. No esconde sus aprensiones: "A mí lo que me da miedo es si no podemos luego volver". Temores que busca aplacar la desenvuelta Chusa: "Venga ya, no digas cosas raras. Yo he ido y he vuelto, ¿no? […] Llegamos allí y le decimos al moro: 'Mojamé, tenemos estas pelas, así que a ver lo que nos podemos llevar'". Claro que los miedos de la debutante no terminan ahí: "¿Y cómo nos lo vamos a traer, lo que compremos?". Su instructora se lo explica con toda naturalidad: "En el culo, en el chumi, nos lo comemos, lo que sea. Hay que pasarlo". ¿Resueltos los problemas? No del todo. Oigamos un momento de ese diálogo:

> ELENA.-Tengo que decirte una cosa. [...] Chusa, soy virgen.
>
> CHUSA.-¿Que eres qué?
>
> ELENA.-Virgen. Que nunca he... Nunca. Ni una vez.
>
> CHUSA.-No me estarás hablando en serio.
>
> ELENA.-Ha sido sin querer, de verdad. Yo no quería, bueno, quiero decir que sí que quería, pero es que los tíos son... Se lo dices y empiezan que si tal que si cual. No se atreven. Ya sabes cómo son de cortados para todo. Se aprovechan de ti y luego nada.
>
> CHUSA.-Eso hay que arreglado en seguida. Se lo decimos esta noche a Alberto y ya está. No me hace gracia, no creas, pero qué le vamos hacer. No vas a seguir así. [...]
>
> ELENA.-¿Pero vais a estar aquí mientras?
>
> CHUSA.-Pues claro. ¿Qué pasa? ¿Te vamos a comer?
>
> ELENA.-Que me da vergüenza, de verdad.
>
> CHUSA.-Más vergüenza tenía que darte ser virgen en mil novecientos ochenta y cinco; y tan mayor. Debes quedar tú sola, guapa.

Bajarse al moro es, como acabamos de oír, obra de 1985. No estaba, pues, tan lejana la muerte de Franco (1975) ni Alonso de Santos, nacido en 1942, era ya un jovenzuelo. Y sin embargo, acostumbrados hasta ese momento críticos y profesores a hablar de literatura del periodo franquista e, inmediatamente, de literatura posfranquista –marcados todos, pues, por la existencia o por la desaparición del dictador–, tengo como uno de los grandes méritos de Alonso de Santos que es el primer creador de piezas teatrales, constitutivas de lo que me atrevo a bautizar como el *sinfranquismo.*

Es decir, Alonso de Santos se ha librado de obsesiones políticas que tanto condicionaron a autores anteriores a él y ha salido a respirar los aires de la calle para escribir un teatro que, por cierto, obtuvo magnífica recepción por parte de espectadores urbanos. Se ha sacudido igualmente preocupaciones nacidas de una moral obsoleta y acierta al retratar a individuos instalados en un tipo de marginación y de irresponsabilidad social que probablemente se atemperarán a medida que cumplan años, pero a los que él ha conocido en momentos de vida laxa y despreocupada. Alonso de Santos, en definitiva, sube a los escenarios una España cercana, destraumatizada, que surfeaba feliz la ola de la Transición sin vislumbrar aún los desencantos que no tardarían en llegar.

Añadamos que Alonso de Santos (licenciado en filología, actor en grupos independientes, director de una aula universitaria de teatro y posteriormente de compañías teatrales) respira teatro por todos sus poros y ha supuesto un cambio de rumbo de enorme fecundidad para el género. Muchas de sus obras mantendrán la atención sobre colectivos similares al que conocemos en *Bajarse al moro,* con simpatía evidente hacia esos seres situados en los márgenes de la sociedad burguesa. Añadamos que Alonso de Santos, en otras de sus obras, mantendrá la atención sobre colectivos similares al que conocemos en *Bajarse al moro,* con simpatía evidente hacia esos seres situados en los márgenes de la sociedad burguesa. E, incluso, cuando la guerra civil se cuele una vez en su producción será para escribir *La guerra de los generales,* pieza en que imagina un delirante e imposible banquete en homenaje a Franco, nada más acabar la guerra, servido por cocineros y camareros a los que los vencedores sacan de prisión aquel solo día para que hagan posible la cena que anuncia el título. Cocineros y camareros, encarcelados por su activa adscripción a la legalidad republicana, cumplirán con el cometido pero nada impedirá que hagan una celebración paralela –si no desvelo más detalle de la intriga es para incentivar a su lectura– y lo importante es que Alonso de Santos demostrará que ni al escribir sobre tan gravoso tema olvida su capacidad de humor, de ternura y de visión personalísima de la realidad española y, en definitiva, de la naturaleza humana.

Desde otro punto de vista, aquí de gran interés, señalo que pocos autores ayudarán más a un estudiante de nuestra lengua y de nuestra cultura a contactar con nuestra realidad actual, a saborear una lengua viva y nada libresca e, incluso, a comprobar con qué frecuencia ciertos giros y cierto léxico triunfan como jerga momentánea, a la que pone fecha de caducidad el mismo furor súbito con que se extienden en los usos sociales.

Y hasta aquí esta glosa de algunas preferencias a propósito de mi personal antología del teatro español del siglo XX. Recuerdo que, al margen de los valores literarios aquí tan levemente apuntados, anotaba al comienzo de esta intervención algunas de las virtualidades que el teatro ofrece en la enseñanza del español. Una era el hecho de ser una literatura cuyo conocimiento ideal requiere la transmisión en voz alta con lo que eso supone para la mejora de la fonética y de la prosodia del estudiante. Señalaba en segundo lugar la naturaleza, decía, conversacional del género teatral, que es por eso la forma literaria más próxima a la lengua hablada.

Permítaseme subrayar como última observación el carácter lúdico del teatro. Los académicos corremos con frecuencia el peligro de intelectualizar en demasía el género olvidando que el teatro es un juego. Un juego animosamente practicado por profesionales y en el que participamos los espectadores prestando una colaboración absolutamente activa cuando jugamos a creernos que esos decorados de cartón piedra son realmente casa, calle o palacio, y que esos actores, a los que tenemos bien identificados en sus perfiles reales fuera del escenario, pasan por ser durante dos horas rey, adúltero, bastardo, monja o reina de España.

Y si subrayo esta naturaleza lúdica del teatro es para recordar que en clases, y especialmente en clases de lengua a extranjeros, el uso del teatro, sea en lectura hecha por el profesor o, mucho mejor, en lectura compartida con los alumnos, y aun de modo más deseable, en lectura dramatizada hecha por ellos, y no digamos ya en caso de representación plena; el teatro es, sin lugar a dudas, uno de los instrumentos más eficaces y, al tiempo, más divertidos para el aprendizaje de una lengua y para ejercitarse en su correcta pronunciación.

Y si ese uso puramente instrumental del teatro anima al trato con obras como las aquí comentadas, estaremos haciendo doble aprovechamiento: el lingüístico y el literario.