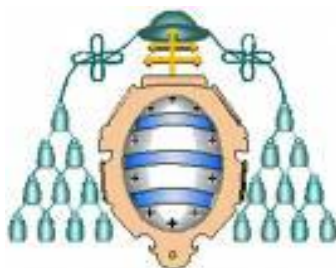


# UNIVERSIDAD DE OVIEDO



## DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

*Personajes femeninos en el teatro de Antonio Gala:*

*Anilos para una dama, Los buenos días perdidos, y ¿Por qué  
corres, Ulises?*

Lucía Rodríguez Olay

Dirigida por **Magdalena Cueto Pérez**

Oviedo, enero de 2010



Universidad de Oviedo

Reservados todos los derechos  
© El autor

Edita: Universidad de Oviedo  
Biblioteca Universitaria, 2010  
Colección Tesis Doctoral-TDR nº 76  
D.L.: AS.00972-2010



## ÍNDICE.

I.Introducción general.

II.Objetivos, procedimientos, materiales y métodos utilizados.

III.Desarrollo, aportaciones, resultados y discusión general.

III.1. Contextualización general.

III.1.1. Antonio Gala. Un breve apunte biográfico.

III.1.2. La España de los 70. Contexto histórico.

III.1.3. Situación teatral de la época. Significación de la obra de Gala en este contexto.

III.1.3.1. La renovación de la escena europea.

III.1.3.2. El teatro en España. Antonio Gala.

III.1.3.3. Las dramaturgas españolas.

III.2. *Anillos para una dama, Los buenos días perdidos, y ¿Por qué corres, Ulises?*  
Los personajes femeninos de las obras desde una perspectiva de género: *Reina, diosa, madre y prostituta.*

III.2.1. Consideraciones previas.

III.2.1.1. Concepción teatral de Antonio Gala.

III.2.1.2. Texto dramático: Los diálogos.

III.2.2. *Reina, diosa, madre y prostituta.*

III.2.2.1. *Anillos para una dama.* Jimena o la figura de la reina.

- El Tiempo.

- “El Ser y el Tener”.

- El amor.

- La libertad.

- Conclusiones

III.2.2.2. *Los buenos días perdidos.* Consuelito y Hortensia: la “otra vida”.



- La libertad.
- El amor y el sexo.
- El Sueño.
- “El Ser y el Tener”. Los intertextos en la obra.
- Conclusiones.

III.2.2.3. *¿Por qué corres, Ulises?* Penélope y Nausica: romper los mitos.

- La libertad.
- El amor y el deseo.
- El Tiempo y el Sueño.
- “El Ser y el Tener”.
- Conclusiones.

III.3. Análisis de la recepción de la obra.

IV.Conclusiones generales.

V.Referencias bibliográficas.



## I. INTRODUCCIÓN GENERAL

La presente tesis tratará de dar respuesta a las siguientes formulaciones: *¿estas obras de Antonio Gala logran superar las estructuras patriarcales? ¿Son sus personajes femeninos ejemplos de tal superación?*

Si hablamos de estructuras patriarcales es porque nuestra visión crítica se basará en una visión de género, en una interpretación textual en la que las mujeres, su identificación y simbolización son el punto de partida. Desde que en la Ilustración comenzaron a formularse los primeros postulados teóricos acerca de la situación de las mujeres hasta nuestros días, se han sucedido diversos movimientos feministas con diferentes concepciones sobre lo que debía ser el cambio o cómo llegar a la tan deseada y nombrada igualdad. En mi tesis me situaré cercana, fundamentalmente, al feminismo de tradición ilustrada o feminismo de la igualdad, que aboga por la superación de los géneros.

Pero, ¿qué entendemos por *igualdad*? Partiré de dos citas de Celia Amorós que han sido claves para mi posicionamiento:

- “La igualdad es la situación ideal en la cual hubiera un tipo de interacción en la cual ambos sujetos, bien sean individuos o colectivos, fueran afectados solo en la misma medida en que pudieran, a su vez, solo afectar; esta sería una situación ideal de equilibrio donde, por tanto, nadie prevalecería sobre nadie, ni nadie podría oprimir a nadie, puesto que tendría tanta capacidad de afectar al otro como de verse afectado”. (Amorós, 1989: 7-8)
- “El espacio de los iguales es el espacio de las diferencias de los individuos: tú eres tú y yo soy yo porque somos iguales, y porque somos iguales somos diferentes, es decir, cada cual acota su terreno.” (Amorós, 1989: 12)

El concepto de igualdad se relaciona categorialmente con libertad, ciudadanía, fraternidad... Recordemos el lema de la Revolución francesa: *libertad, igualdad, fraternidad*. Así pues, este término no es novedoso en cuanto a su uso, lo que sí es novedosa es la aplicación y la interpretación que se le dará desde el feminismo. Los filósofos del XVII y XVIII lo relacionarán fundamentalmente con la libertad, aunque, debemos hacer una serie de matices.



Poulain de la Barre en 1673 publica *De la igualdad de los dos sexos* y en 1792 Wollstonecraft hace lo propio con *Vindicación*. Este periodo es el que autoras como Celia Amorós o Amelia Valcárcel denominan "Primera Ola del feminismo". Con estas obras se rompía lo que autores como Rousseau pretendían con el concepto de igualdad, y en realidad, con ellas y las ideas que promulgaban, el feminismo acabó siendo, en palabras de Valcárcel, "un hijo no deseado del igualitarismo ilustrado" (Valcárcel, 2009: 21). En esa relación de igualdad y de libertad, Kant y Rousseau representan las dos teorías de relación e interpretación de ambos términos. Kant se encontraría dentro de una teoría liberal en la que la matriz será la libertad y de ella dependerá la igualdad; Rousseau estaría englobado en una teoría llamada "democrática" en la que prima la igualdad y a ella se supedita la libertad. No pensemos que estos dos autores formulan tesis que defienden a las mujeres y su rango de iguales. En Rousseau: "la igualdad encuentra su límite en el privilegio sexual y para Kant las mujeres forman parte del género humano, pero son "otra clase de hombres" (Jiménez Perona, 2002: 126). Para Rousseau las mujeres tenían una *tarea natural* que era la de esposa y madre y por ello su *sitio natural* era el del hogar, el del espacio privado, mientras que el del hombre era el espacio público y por lo tanto el de la esfera del poder.

Estas teorías serían el germen de la misoginia romántica y naturalista del siglo XIX; sitúa a las mujeres como inferiores al hombre, y no será hasta la publicación de Mill, *La sujeción de la mujer* (1869), cuando se empiece a plantear una ruptura de esos principios; por supuesto que las mujeres sufragistas del XIX contribuyeron a la creación de un nuevo concepto y de una nueva concepción que sería el impulso para el feminismo posterior que se iría desarrollando a lo largo del siguiente siglo, aunque tendremos que esperar a 1949, con la publicación de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, para que se reformulen y se retomen los planteamientos feministas.

El feminismo actual busca una igualdad en el aspecto formal y en el material (como los Ilustrados, pero de modo más crítico), es decir, en todos los aspectos que configuran las relaciones humanas. O lo que es lo mismo, y relacionándolo con las palabras de Celia Amorós, podríamos afirmar que: "nadie es más que nadie, todos tenemos el mismo valor."

Trataré de determinar si estas obras de Gala superan las estructuras patriarcales desde esta postura ideológica del feminismo de la igualdad; analizaremos



dichas estructuras viendo los valores estereotipados de lo femenino que se atribuyen a los personajes femeninos y cómo tratan -o no- de desmontarlos y si lo consiguen; veremos también si estas mujeres son capaces de articular estrategias de poder que permitan ese cambio y, en caso de que no lo hagan, veremos también la razón.

¿En qué se basan esos estereotipos femeninos? *Femenino* se refiere a todos los patrones culturales que les han sido impuestos a las mujeres por normas o convenciones sociales o culturales. A las mujeres se nos ha enseñado que tenemos que ser discretas, frágiles, dulces, coquetas..., en definitiva, "femeninas", toda una serie de atributos que siempre tienen como consecuencia que se busque la protección en el varón, lo que permite que las estructuras de poder se sigan manteniendo. La definición de igualdad de Ángeles Jiménez Perona es un buen referente para la búsqueda de la misma en las tres obras que nos ocupan. La igualdad según la autora: "es un modelo general de relación recíproca entre individuos que se reconocen mutuamente sus diferencias." (Jiménez Perona, 2002: 149)

Además del concepto de *igualdad*, resulta obvio que si basamos el presente estudio en las teorías del *género* debemos pararnos a examinar dicho término. Para abordar el tema del género tomaremos los estudios de Rosa Cobo Bedia y de Susana Gamba sobre el término. Según Rosa Cobo (2002: 60), los estudios de género toman dos direcciones: "analizar críticamente las construcciones teóricas patriarcales y extraer de la historia voces que proclaman la igualdad de los sexos y la emancipación de las mujeres; y acuñar nuevas teorías para poder interpretar la realidad" Es decir, la teoría feminista trata de crear un nuevo espacio teórico que critique los mecanismos del poder patriarcal y que busque nuevas fórmulas que rompan dicho poder. Ya Kate Millet afirmaba que "Lo personal es político", o lo que es lo mismo, hay que tratar de politizar esos espacios privados a los que se había recluido la figura femenina para poder reformar esos ámbitos. De esta afirmación de Kate Millet que aparece en *Política sexual*, parte lo que se conoció en los años 70 como *feminismo radical*. Esta teoría feminista afirmaba que todos los varones tenían beneficios provenientes del sistema patriarcal y esto marcaba aún más la opresión a la que se veían sometidas las mujeres y que se articuló en el manifiesto fundacional de New York Radical Feminist (1969) *Politics of the Ego*.

Si vamos a analizar estas tres obras desde la perspectiva del género debemos ver cómo se articula la sociedad (ficticia, aunque simbólica de la real) que propone



Gala, y debemos ser capaces también de observar las definiciones sexuales y los repartos de los roles que se atribuyen a los distintos personajes, haciendo especial hincapié en las figuras femeninas.

En todas las sociedades se atribuyen una serie de funciones a los sexos creyendo que estos son diferentes en cuanto a una serie de caracteres variados. Estas creencias configuran lo que se denomina *estereotipos sexuales*, o lo que es lo mismo, las atribuciones que cada cultura hace a los dos sexos y por las que cada uno de ellos debe responder a una serie de características y de roles. Cuando esos estereotipos se “tambalean”, los grupos que están en el poder tratan de reajustarlos para no perder su condición de élite<sup>1</sup> y su poder social. De este modo, las élites masculinas tratarían de jerarquizar los géneros- mujer inferior al hombre; y se consigue que las mujeres no adquieran poder y sin él no hay opción ni de cambio ni de definición social como grupo independiente. Tal y como postula Susana Gamba: “La categoría de género surgió para explicar las desigualdades entre hombres y mujeres poniendo énfasis en la multiplicidad de identidades. Lo femenino y lo masculino se conforman a partir de una relación mutua tanto cultural como histórica.” [...] “la perspectiva de género en referencia a marcos teóricos adoptados para una investigación (como es nuestro caso) implica: reconocer las relaciones de poder entre los géneros, en general, favorables a los varones como grupo social y discriminatorios para mujeres; dichas relaciones están constituidas social e históricamente y son constitutivas de las personas; esas relaciones atraviesan todo el entramado social y se articulan con otras relaciones sociales como: clase, etnia, edad, preferencia sexual y religión.” (Gamba, 2005:12).

Aquí, la perspectiva de género propicia una lectura crítica de la realidad que trata de aportar ideas para la transformación de la situación de las personas; tanto hombres como mujeres deberían de ser capaces de ver su masculinidad o su feminidad sin jerarquizaciones o discriminaciones, solo de este modo se llegaría a esa idea del feminismo pos ilustrado de *la superación de los géneros*.

Creo que resulta sumamente enriquecedor enunciar las ocho características que Susana Gamba (2005) atribuye al género y a su perspectiva. Estas características se verán analizadas en las obras que ocupan la presente tesis y

---

<sup>1</sup> Esta misma idea puede ser aplicada a otros colectivos y no solo a las mujeres, por ejemplo, a los esclavos tal y como apunta Amelia Valcárcel. (2008:23,24)





contribuyen a sentar las bases de lo que pretendemos determinar con una lectura crítica que adopta este enfoque.

1. Es una construcción social e histórica: varía de un tiempo a otro.
2. Es una relación social: descubre normas que determinan relaciones entre hombres y mujeres.
3. Es una relación de poder: remite al carácter cualitativo de esas relaciones.
4. Es una relación asimétrica: aunque las relaciones hombre/mujer admiten diferentes posibilidades, en general, estas se configuran como relaciones de dominación masculina y subordinación femenina.
5. Es abarcativa: no solo abarca las relaciones entre los sexos sino también otros procesos sociales.
6. Es transversal: atraviesa todo el entramado social.
7. Es una propuesta de inclusión: las problemáticas que se derivan de las relaciones de género solo podrán encontrar resolución en tanto que se incluyan cambios en las mujeres y también en los varones.
8. Es una búsqueda de una equidad que sólo será posible si las mujeres conquistan el ejercicio de poder en su sentido más amplio.

Hemos abordado el término igualdad y el de la perspectiva de género. A lo largo de los párrafos anteriores, al tratar dichos términos aparecía el tercer concepto que enmarca nuestra tesis: *patriarcado*. El patriarcado es definido por Rosa Cobo como: "el conjunto metaestable de pactos entre los varones por el cual se constituye el colectivo de estos como género-sexo y correlativamente el de las mujeres." (Cobo, 2002: 58)

Como apunta Amelia Valcárcel la concepción del patriarcado sufrió una evolución a lo largo del siglo XIX y el siglo XX. Tras las reivindicaciones y la lucha de las mujeres sufragistas: "el patriarcado dejó de ser el sabio gobierno de los ancianos (tal y como apunta una de las acepciones del DRAE) para convertirse en un sistema de dominación y explotación que habría sustituido al antiguo matriarcado de las primitivas sociedades igualitaristas que no conocían la propiedad privada. (Valcárcel, 1991: 137-138)



Ya hemos anunciado el postulado fundamental de las feministas radicales en la formulación frase de Kate Millet. Su concepción del patriarcado es la clave para su análisis de la realidad. Es, para ellas, una situación de dominación sistemática en la que los hombres tienen toda una serie de intereses específicos que les llevan a intentar mantener su hegemonía y poder, para ello nada mejor que relegar a las mujeres a dos papeles fundamentales: el de objeto sexual y el de objeto reproductivo, de esta manera se logra, no solo la sujeción de las mujeres, sino la reducción de las mismas al ámbito privado. La antropóloga Michelle Rosaldo continúa con esta idea y señala que las mujeres, debido a su capacidad reproductiva y a la crianza de los niños, eran (muchas aún lo son) relegadas al ámbito doméstico mientras que la esfera de lo público se reservaba para los varones. Se consigue así un sistema jerarquizado en el que la parte pública es superior a la privada, ya que en esa esfera se toman decisiones que afectan a lo doméstico. (Rosaldo, 1974) Podemos pensar que actualmente, en nuestra sociedad, este problema ha sido solucionado e incluso que plantearse la superación de un sistema patriarcal es absurdo cuando, supuestamente, las mujeres han logrado hacer frente a tantas dificultades.

En el fondo es un engaño, ya que aunque hoy día está bien considerado que las mujeres estudien, se formen y trabajen fuera del ámbito privado al que hacíamos alusión antes, esto ha acabado derivando en una doble jornada laboral (la de dentro y la de fuera) y en la creación de estereotipos culturales formulados en términos como la "superwoman": la madre, la esposa, la trabajadora eficiente, la compañera, la amante, la que se mantiene en forma, etc. Esto se traduce en enfermedades como depresiones o estrés; y sabemos que muchas mujeres tratan de sobrevivir en situaciones desesperadas que se han estructurado en esos sistemas patriarcales arraigados en lo más profundo de la sociedad.

Ya Kate Millet señalaba que *la universalidad y la longevidad eran las mayores armas del patriarcado*. Si no hay modelos alternativos con los que se puedan hacer comparaciones, uno acaba asumiendo que ese sistema es el natural. De este modo acabamos viendo (y viviendo) como normal que los medios de comunicación se encarguen de promover unos marcados roles sociales basados en el sexo y el placer efímero de las cosas utilizando a las mujeres como objetos de deseo a expensas de estereotipos físicos o psicológicos, casi imposibles de conseguir, y que acaban



culminando en una gran frustración. Este parece ser el modelo alternativo que se nos propone hoy día.

Desde esa supuesta feminidad que se nos ofrece como principio básico, si queremos ser mujeres "con éxito" en nuestra sociedad es desde donde las estructuras patriarcales se hacen más resistentes. Es, en muchas ocasiones, una imposición para muchas mujeres, no una elección; de esta opresión surge otra visión del patriarcado que apunta a aquel que impone una serie de estándares sociales, haciéndonos creer que son naturales; de este modo, las mujeres que no los asumen como parte natural de ellas mismas se convierten en no femeninas y, en consecuencia, irán "contra" o "anti-natura".

Julia Kristeva consideraba que lo femenino era todo aquello que estaba marginado por el orden patriarcal, por eso considera- idea que comparto- que la resignificación de lo femenino no solo le corresponde a las mujeres sino también a los varones, porque así se rompería el pensamiento falocéntrico y patriarcal que considera términos dicotómicos hombre-mujer pasando a encontrar una identidad que será propia de cada uno.

Decían las feministas de los 60 que el problema de las mujeres era "el problema que no tiene nombre". El problema hoy sí tiene nombre, pero hay demasiadas reticencias a dárselo; si unimos esta idea a la expuesta anteriormente acaba surgiendo algo que, personalmente, creo resulta sumamente paradójico. Se supone que nuestra sociedad occidental ha conseguido grandes logros para las mujeres y, sin embargo, nuestras adolescentes devoran las revistas juveniles que no se cansan de darles pautas para complacer el deseo de los varones. Esa supuesta liberación sexual de la que gozan las jóvenes de hoy se acaba traduciendo en un notable aumento de embarazos y enfermedades de transmisión sexual en adolescentes que, pese a la gran información que tienen a su alcance, no usan preservativo porque "él no quería ponérselo". Va más allá de la paradoja que una de las canciones que más se "bajaron" de internet en el 2008 haya sido un rap en el que se afirma: "sois todas unas putas" (entre otras lindezas) y que las jóvenes lo coreen como si aquello no fuese con ellas.<sup>2</sup> Muchas de ellas acaban justificándolo con *el amor*. Por supuesto que no es un amor libre, que complementa y enriquece, sino un

---

<sup>2</sup> Este tema de las canciones de éxito entre los jóvenes es sumamente interesante en cuanto a los roles que explícitamente promulgan y que ellos y ellas asumen como naturales. Solo a modo de ejemplo sirva la canción del Barrio cuyo estribillo dice: *Búscate un hombre que te quiera, que te tenga llenita la nevera....* Serían tantas que probablemente este sería tema para otro trabajo.



amor que ata y envilece a la mujer que acaba siendo un mero objeto sexual. S. Firestone, ya había apuntado en *La Dialéctica del sexo* (1976) que: “el amor era un pilar de la dominación masculina, ya que, estadísticamente, la inversión de la mujer suele ser mucho mayor: da mucho más de lo que recibe.” De este modo, aunque no haya dependencia económica por parte de la mujer, sigue habiendo patriarcado. Este tema del amor será abordado individualmente en cada una de las mujeres que ocupan el análisis de los personajes femeninos en el teatro de Gala, ya que considero que es una de las mejores representaciones de las estructuras patriarcales y el modo de afrontarlo por parte de cada una de ellas nos hablará de las diferentes concepciones del amor para las mujeres de la época o incluso podemos ir más allá y analizarlo de modo genérico para todas las mujeres. La supuesta liberación sexual que, con especial importancia y énfasis se produjo en los años 60 y 70, y que continúa incluso en nuestros días, ha traído como consecuencia una doble moral sexual de la que ya hablaba Colette Guillaumin en *Sexe, race et pratique du pouvoir* (1992); una moral para los hombres y otra para las mujeres que aun hoy se conserva y de la que incluso muchas mujeres son firmes defensoras. Estas sí son formas terribles de pervivencia del patriarcado. Las mujeres jóvenes están asumiendo unos roles abominables y el hecho de que la anorexia y la bulimia sean las dos enfermedades clave del siglo XXI no es gratuito.

Comparto la idea de que actualmente, en nuestra sociedad, no vivimos un patriarcado de *coerción*, pero sí de *consentimiento*<sup>3</sup>, es decir, en muchas ocasiones creemos obrar en libertad, pero en realidad, estamos obedeciendo a nuevas consignas sociales que, de otro modo, nos “aprietan”; debemos ser todo al mismo tiempo y ni aun así, en muchas ocasiones, logramos alcanzar nuestro objetivos como colectividad o individualmente.

En *Feminismo en el mundo global* (2008) Amelia Valcárcel plantea varias cuestiones sumamente interesantes; me centraré ahora en una ya que será aplicable en nuestro posterior análisis para tratar de responder a la pregunta inicial de nuestra tesis. Valcárcel hace todo un análisis a partir de la frase enunciada por muchas mujeres: “yo nunca me he sentido discriminada”; según ella, o bien es mentira o bien es que nunca han visto o analizado qué es discriminatorio y qué no lo es. Probablemente las mujeres de nuestras obras, veremos, cuándo, cómo y por qué,

---

<sup>3</sup> Estos términos aparecen recogidos en el artículo “Patriarcado” de Alicia H. Puleo en *10 Palabras clave sobre mujer*, dirigida por Celia Amorós.



dirían esta frase en muchos momentos sin ser conscientes- o no queriendo serlo- de la situación real que viven.

Como anota Puleo (2002, 52-53: "la búsqueda actual debería superar los departamentos estancos o la rueda de ardillas, creando una sociedad de iguales en la que florezcan las diferencias individuales más allá de las máscaras impuestas por los roles de sexo". Me gustaría insistir especialmente en la idea de que la perspectiva de género no debería ser específica de las mujeres, debería suponer toda una nueva construcción crítica para toda la sociedad, una nueva mirada sobre la realidad, una mirada que sea capaz de articular esas diferencias que marcan, aun hoy, la opresión, o si queremos, la desigualdad a la que se ven sometidas la mujeres y que trae como consecuencia graves problemas que nos afectan hoy día.

Analizar estas tres obras desde esta perspectiva supone una mirada nueva; quisiera que fuese una mirada enriquecedora, que arrojase una luz diferente a los que se acercan a ellas. En definitiva, una mirada aperturista que dé nombre a los problemas que nos plantearán los personajes que Gala crea en estas obras y que son, categorizados de diferente forma, símbolos, no solo de las mujeres de la España de los 70 sino también de concepciones universales de las mujeres.



## **II. OBJETIVOS, PROCEDIMIENTOS, MATERIALES Y MÉTODOS UTILIZADOS.**

Quisiera comenzar este apartado con unas palabras de Antonio Gala (1998: XIII) que nos sirven como punto de partida de nuestro análisis: "las mujeres siempre han sido las protagonistas de mi teatro, incluso en mis novelas, la mujer simboliza mejor una idea que un hombre solo. En teatro es más válida porque actúa, justifica por qué lo hace. Dice las causas de su actuación, mientras que el hombre siempre es mas taciturno"

El presente trabajo tiene como objetivo ejemplificar a través de los personajes femeninos de las obras que ocupan nuestro análisis, como se logran superar, o no, las estructuras patriarcales y, al mismo tiempo, si se ratifican las palabras de Gala citadas al comienzo. La elección de estas tres obras ha sido determinada por el análisis de las mujeres de los tres dramas; cada una de ellas representa los cuatro arquetipos básicos de lo femenino a lo largo de la literatura y, en consecuencia, en la sociedad. Dichos arquetipos serían: reina, diosa, madre y prostituta. Es decir, las figuras de mujeres históricas, -Jimena-, mujeres protagonistas de los grandes mitos de la cultura grecolatina, -Penélope y Nausica-, mujeres bajo el prisma de la maternidad como revisión de los modelos culturales de la época -Hortensia y Consuelito- y las mujeres que ejercen de prostitutas tanto en la concepción literaria como en la social -Hortensia-.

Debemos pararnos aquí en la noción de arquetipo como elemento propio de la teoría junguiana ya que es en el que está basado el análisis del punto anterior. A lo largo de su obra este concepto recibe varios nombres: imagen primigenia, imago, fantasía mitológica... pero tal vez lo más reseñable de su teoría en este sentido es la relación que hace de este término con el instinto afirmando que el arquetipo es la forma en la que se manifiesta el instinto. En palabras de Jung (1964 (edición de 1997): 66): "Aquí debo aclarar las relaciones entre instintos y arquetipos: lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones



son lo que yo llamo arquetipos". Es importante recordar la idea de Jung de que los arquetipos son múltiples ya que son tantos como experiencias típicas humanas y él los definirá a partir de las figuras oníricas y de las fantasías de cada individuo. Como él mismo señala (1964 (edición de 1997): 94): "Los arquetipos son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria o universal de ningún arquetipo". Muchas veces, los arquetipos sirven, también, como máscara externa, como manifestación de lo que queremos enseñar, no de lo que somos realmente. Esta nota apunta a la parte más externa del yo, o al lado consciente del yo para Freud. La consecuencia es que un individuo que se estructura así, pierde su esencia y acaba viviendo solo de cara al exterior, preocupado solo de lo que muestra, no de lo que es. En este sentido debemos entender los personajes de estas obras a los que denominamos arquetipos.

Para lograr el objetivo propuesto, nos hemos basado en una metodología de trabajo fundamentalmente hermenéutica, tratando de que esta fuese integradora y aunase la intención de la obra con la del público y, al tiempo, revisar la del autor. Se buscaba, sobre todo, arrojar una nueva luz interpretativa sobre los tres dramas y para ello, partimos de la hermenéutica atendiendo a la definición que el filósofo alemán J.G. Droysen hace de ella y de los conceptos de interpretación y comprensión -Verstehen- que nacen como oposición al de descripción -Erklären-. Así, hemos entendido que debíamos aplicar la hermenéutica como interpretación y comprensión de textos y contextos para llegar al conocimiento de la expresión humana, en nuestro caso, en lo dramático.

Para la concreción de nuestra investigación debemos citar las palabras de José Luis García Barrientos (2007:20) para definir la interpretación y la crítica de una obra teatral: "la tarea de la crítica es actualizar los significados de una obra en particular y supone arriesgarse a dotarla de uno o varios sentidos entre los posibles (y mejor aún entre los plausibles)".

Ese fue el punto de partida para nuestro trabajo: la actualización de los significados de estas tres obras; esta vez dotándolas de un sentido, o si queremos, una visión de género.

Una vez establecida la hipótesis de trabajo, se procedió a una lectura detallada de las obras teatrales de Gala y se escogieron las tres que ocupan nuestro análisis



por lo representativo de sus figuras arquetípicas. Se trataba, al mismo tiempo, de obras que se situaban al final del régimen franquista y al inicio de la transición para poder acercarnos a la concepción de la mujer en la época.

Esta pretende ser una tesis de interpretación del texto literario- centrado en el diálogo como texto independiente- no del texto dramático entendiendo este como la conjunción del literario y del espectacular. Nos hemos basado, fundamentalmente, en los diálogos y en el uso de ciertas acotaciones que, en el caso de *Gala*, tienden a ser bastantes escasas y con un marcado carácter literario más que espectacular. Para su análisis nos hemos situado cercanos a la pragmática y, en consecuencia, a tomar el diálogo como actividad semiótica, ya que lo hemos abordado como: "lenguaje en situación que no se circunscribe a los hechos estrictamente lingüísticos, sino que se abre a las circunstancias personales de los hablantes y a las referencias contextuales e intertextuales de la situación física y cultural en que se desarrolla, ya que además de ser un texto verbal se da en circunstancias de "cara a cara" (Bobes, 1992:23), esta perspectiva es clave para lograr nuestro propósito, teníamos que ver qué decían esas mujeres, cómo, dónde, por qué y a quién.

En un primer momento hicimos una lectura que nos sirvió para clasificar los tipos de diálogos; para ella releímos textos de teoría literaria y se buscaron nuevas aportaciones que completasen nuestra visión y estudio; a partir de esta lectura, elaboramos notas de cada uno de los personajes femeninos que nos interesaban y extrajimos una serie de puntos que nos parecían clave para la posterior interpretación desde una perspectiva de género.

A esta tarea le siguió una segunda fase de lecturas, esta vez de textos y obras acerca de las teorías de género y estudios literarios desde un punto de vista feminista. Nos pareció que la tesis debía tener un hilo conductor que estuviese subyacente a lo largo de todo el estudio, de ahí que aparezcan referencias a las dramaturgas españolas de la época o a la concepción de la mujer en el década de los 70. Nuestra posición es cercana al feminismo de la igualdad, tal y como postulamos a través de las palabras de Cecilia Amorós, que aparecen en la introducción, y a un feminismo de carácter más ilustrado que el que proponen las nuevas tendencias de este movimiento. No fue tarea fácil encontrar material sobre dramaturgas o sobre teoría literaria feminista, pese a que en los últimos años han aparecido varias obras





sobre este tema, creemos que aun sigue siendo una asignatura pendiente de nuestra crítica.

Las nuevas tecnologías han jugado un papel fundamental para el desarrollo de nuestra investigación, las direcciones web que se recogen han sido claves; internet es, sin duda, la mayor ventana al mundo, y ha supuesto una gran ayuda para la localización de artículos o de referencias que, de otro modo, habrían sido imposibles de conseguir. Del mismo modo, varios de los libros que aparecen en las referencias bibliográficas y que, en España, o bien estaban descatalogados o bien no se encontraban por cualquier otro motivo, se localizaron a través de librerías digitales en diferentes partes del mundo y se pudo acceder a su compra sin ningún tipo de problema. Esas lecturas suscitaron preguntas que, buscaron respuestas en otros textos, y así se fue configurando toda una teoría que trataba de aportar una nueva visión sobre las mujeres del universo dramático de Gala.

La figura de Gala y su contexto, tanto personal como de autor teatral, fueron el tercer foco de atención en nuestro trabajo; es complejo abordar a un personaje tan mediático como Antonio Gala, con una crítica, en los últimos años, bastante negativa frente a una masiva respuesta de un público entregado para el que el escritor va más allá de lo literario y supone, para muchos, todo un icono de la elegancia, la cultura y el saber estar, imagen que él se encarga de cultivar e incluso de mitificar. Queríamos, pese a ciertas reticencias que puede provocar su figura, resaltar sus primeras producciones teatrales, sus premios y el porqué de su éxito, al tiempo que queríamos desterrar la imagen de Gala como “escritor para mujeres” con todas las connotaciones peyorativas que tiene la expresión.

Rastreamos revistas teatrales de la época y diferentes biografías y autobiografías que recogían muchos de los aspectos que configuran la personalidad del autor y que se reflejan en sus obras. Acompañamos esta parte de investigación con la lectura de gran parte del corpus de Gala; poesía, narrativa y ensayo. Todo ello nos ayudó a comprender temas clave de sus obras: el amor, la muerte, la vida, la libertad...Las notas que íbamos extrayendo de este material han contribuido esencialmente a la interpretación de los personajes de sus obras dramáticas.

Durante nuestra investigación, paralelamente a esta metodología de trabajo, desarrollamos una labor más recopilatoria y de rastreo a través de la prensa y del posible material gráfico que existía de las obras. El Centro de Documentación teatral



contribuyó muy amablemente, además de facilitar una amplia bibliografía, con la aportación de las fotografías que se adjuntan en el anexo I de la presente tesis y, a través de las hemerotecas digitales, se recopilaron todos los artículos que hacían referencia las obras y a su recepción, tanto en la época en la que se estrenaron como posteriormente. Decidimos utilizar los artículos del *ABC* y de *La Vanguardia* como ejemplo de alcance y difusión nacional los del primero y los del otro con un alcance más restringido, aunque clave por centrarse en la ciudad de Barcelona y la repercusión que las obras tuvieron en ella.

Todos los datos, notas, y fichas se unieron con un hilo común; la respuesta a nuestras cuestiones iniciales, trataba de ir más allá del mero análisis de unos personajes dramáticos creados por un autor en un contexto determinado, pretendía ser, también, una nueva interpretación, una revisión de los cánones establecidos para la comprensión de los personajes femeninos, tal vez porque buscábamos respuestas que no eran solo literarias sino sociales e incluso personales como mujer.



### **III. DESARROLLO, APORTACIONES, RESULTADOS Y DISCUSIÓN GENERAL.**

#### **III.1. CONTEXTUALIZACIÓN GENERAL.**

##### **III.1.1. ANTONIO GALA. UN BREVE APUNTE BIOGRÁFICO.**

“Un hombre es una historia, y la mejor contada es aquella cuyos capítulos se encabezan con los nombres del amor.”

ANTONIO GALA.

Jesús Quintero en su libro *Trece Noches* hace un retrato de Antonio Gala que, a quien pretenda profundizar en su obra, le servirá para entender muchos de los aspectos que en ella se plantean:

“Después de casi treinta horas de charla ante una cámara y muchas más en privado, creo que conozco un poco a Gala. Hemos convivido y lo he visto de cerca. He sufrido sus caprichos, su divismo – no siempre amable-, su mala uva cuando las cosas no son como él espera o desea y los picotazos de su afilada lengua. A veces, es como un niño, puede ser duro y arrogante. Tiene carácter y lo manifiesta. Pese a sus manías, estoy convencido de que Antonio Gala es mucho mejor al natural. Aunque no es un hombre fácil, gana cuando se le trata de cerca. En sus apariciones en público suele dar la imagen que de él se espera: brillante, poético, casi rozando lo sublime...Pero Antonio Gala es todo eso y mucho más. Es tierno, divertido, socarrón, ingenuo como un niño a veces, desconfiado, profundo, superficial, ingenioso...” (Quintero, 1999:13)

Si es cierto el retrato de Jesús Quintero, Antonio Gala es un hombre difícil de conocer en profundidad y más para un público acostumbrado a una imagen casi teatral del autor, difundida a través de los medios de comunicación destinados a una recepción amplia y culturalmente diversa.

Hablar de Antonio Gala es hablar no solo de un novelista o un dramaturgo; pues Antonio Gala en nuestro país es, para muchos, un mito, un hombre del que, aunque uno no lea nada, ha oído hablar. Es cierto también que ese supuesto conocimiento crea más intriga que la ausencia total de palabras sobre el autor. Gala es un personaje enigmático, que cultiva esa imagen; le gusta jugar a los dualismos, a las ambivalencias. Su reconocida, admitida y polémica bisexualidad es un claro ejemplo de ese juego que le gusta mantener.



Antonio Gala tiene “el don de la palabra”, es un comunicador nato, que “engancha” (para ser alabado o criticado) al público. Sus detractores le han tachado de ser un autor de mujeres “con ansias de oír palabras de amor” y sus novelas (que no su teatro) se han equiparado en muchas ocasiones con las de Daniel Steel, o lo que es lo mismo, calificadas y clasificadas como novelas rosa, lo que choca radicalmente con la valoración que el propio autor ha hecho de su obra narrativa.

En una encuesta realizada en la revista *Qué leer* (2004) se encontraba en el puesto quinto entre los más admirados y en el segundo entre los más detestados. Es así, a Antonio Gala o se lo ama o se lo odia; no hay un término medio. Hay gente a la que le encanta su colección de bastones, su pañuelo bien puesto, su estudiado amaneramiento. Otros, en cambio, detestan su lirismo al hablar, sus latinismos, su brillantez o su arrogancia.

Algunos datos biográficos apuntan y predefinen esta imagen, cuanto menos, paradójica; sin embargo, es difícil resumir la vida de Gala en unas páginas. Dan igual sus licenciaturas, sus excentricidades, su relación paterna, su sexualidad, sus obras... Antonio Gala es mucho más que todo esto. Antonio Gala es la mezcla de sus personajes, de sus amantes, de su tierra y de su público.

Nace Antonio Ángel Custodio Gala y Velasco en Brazatortas, provincia de Ciudad Real, el día 2 de octubre de 1936. Es el cuarto de los cinco hijos del médico Luis Gala Calvo y de María Adoración de los Reyes Velasco Gardo. Pese a que él guste de decir que Córdoba es su ciudad natal, no será hasta pocos meses después de su nacimiento cuando se produzca su traslado a la capital andaluza. Este dato ha sido pocas veces facilitado y mucho menos reconocido por él. De hecho, en la mayor parte de sus biografías ni se cita.

Su infancia y adolescencia transcurren felizmente, pues su familia pertenecía a una clase acomodada, lo que le permitió no sentir los rigores de una Guerra Civil y una posguerra que arrasaban España. Sin embargo, los horrores de la contienda quedarán plasmados de un modo u otro en sus obras, lo que demuestra que, en realidad, también nuestro autor fue “golpeado” por los sucesos que asolaban la España de entonces.

En los años que van entre 1941 y 1950 realiza sus estudios primarios y medios en el Colegio de La Salle de los Hermanos Maristas, en Córdoba. Es un alumno



brillante, con una clara inclinación a la lectura y a la escritura; será por estos años cuando escriba su primer cuento.

Este periodo estará marcado por la disciplina, el estudio y los primeros contactos con la muerte. Primero será un gran danés llamado Troylo (la referencia al perro que marcaría la vida de Antonio Gala resulta obvia) que la familia tenía en su casa de campo; Antonio sufrirá mucho con la muerte del perro, llegando incluso a no querer ningún otro por miedo a enfrentarse con una situación similar. Después se morirá un compañero de clase y la visión del niño muerto le marcará de un modo indescriptible: "A los siete años, un compañerito de clase con rodillas gruesas como un cachorro, que jugaba muy bien a la pelota y sonreía muy bien, y de pronto nos llevaron a verlo muerto" (Amorós, 1987:16) aunque no será comparable al dolor que sentirá con la pérdida de su hermano mayor, que muere de meningitis en Madrid, donde cursaba estudios de Medicina. Este hecho cambiaría de modo radical las relaciones en el seno de la familia Gala y Velasco. Su madre, tras la pérdida de su primogénito entrará en una profunda depresión y se alejará del resto de sus hijos, siendo su hija mayor la que se ocupe de ellos, y pase a convertirse en la figura materna del escritor.

En 1951, con catorce años, hace el examen de Estado en la Universidad de Sevilla; debió de ser tan buena la impresión que causó, que le dan un premio extraordinario y le permiten ingresar en la Universidad sin esperar a la edad normal. Pese a querer cursar estudios de Arquitectura, la insistencia de su padre le hace tomar el camino del Derecho: será la primera decisión importante de su vida en la que la opinión de su padre prevalecerá. Este autoritarismo es, tal vez, la causa de su enfervorecida defensa de las libertades y de la juventud como símbolo de esperanza.

Los años pasados en la Universidad son importantes para nuestro autor, no sólo para su desarrollo personal, sino también para su desarrollo en el ámbito de lo literario; entonces funda y dirige la revista *Aljibe* en Sevilla y, más tarde, ya en Madrid-adonde se traslada en el tercer año de carrera- la revista *Arquero de Poesía* y llevado por su espíritu inquieto comienza a cursar de modo simultáneo Filosofía y Letras y Ciencias Políticas, ambas por libre. Obtiene las tres licenciaturas que a él le parecen básicas para la formación de un escritor, tarea que según él exige muchos y diversos conocimientos, y tras abandonar la vida bohemia que llevaba en Madrid, se dedica a preparar oposiciones para entrar en el Cuerpo de Abogados del Estado (tenía



por entonces veintiún años). En el segundo ejercicio se ve obligado a abandonar a causa de una depresión psíquica, provocada, no por falta de capacidad intelectual, sino porque le resulta repulsivo entrar a formar parte de ese mundo competitivo. El contraste entre la feliz y despreocupada vida de estudiante bohemio que empezaba a descubrir el mundo y el enfrentamiento a unas durísimas oposiciones, de nuevo impuestas por orden paterna, provocaron esa angustia. Antonio no soportó la lucha entre el "ser" y el "tener" y escogió lo primero. Entra entonces en una etapa de aislamiento interior que se ve reflejada en su primer libro de poesía: *Enemigo íntimo* (1960) y que culmina con su ingreso en la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa en Jerez, donde buscará reposo y refugio durante todo el año de 1958. Al año siguiente abandona la Cartuja porque, pese a querer quedarse allí, sus superiores consideran que su sitio está en el mundo exterior. Aunque él quería seguir allí, "fuera del mundanal ruido", ya se veía que Gala era un comunicador, que necesitaba dar, transmitir, jugar con las palabras.

Desempeñará diversos oficios: de camarero, obrero de la construcción, repartidor de pan; esta experiencia en el mundo laboral le llevará a reafirmar aun más su ideología izquierdista y de defensa de los derechos de los trabajadores; entonces, y tras esta experiencia en el mundo laboral, decide regresar a Madrid donde enseñará en algunos colegios privados. La bonanza económica le permitirá de nuevo entrar a formar parte de la vida bohemia de la ciudad. Su libro de poesía *Enemigo íntimo* obtiene el accésit del Premio Adonais y comienzan sus colaboraciones periodísticas.

Entre 1960 y 1962, dirige el Instituto "Vox" de cultura e idiomas y, con Eduardo Lloset Marañón, la Galería Mayer de Arte. Funda y dirige la Sala Arte – Club El Árbol y poco después se irá a Florencia donde dirigirá la Galería de Arte La Borghese. 1963 será un año clave para nuestro autor, tanto en el ámbito personal como profesional. Regresa de Italia para atender a su padre, que se encuentra enfermo y que morirá el 10 de mayo sumiendo a Gala en una gran depresión. La figura paterna autoritaria e incluso castradora ha desaparecido y Gala debe enfrentarse a su rebeldía solo. Ahora ya no hay contra quien manifestarse.

Dos meses más tarde recibirá el premio de teatro *Calderón de la Barca* por su obra *Los verdes campos del Edén*, presentada al concurso por su amigo Félix Grande;



a partir de entonces su destino estará marcado por la literatura y se dedica exclusivamente a ella.

A finales de ese mismo año ocurrirán dos hechos fundamentales en su vida: el estreno de su obra en el teatro María Guerrero, con un gran éxito de público y crítica, y el comienzo de una relación amorosa que le hará sentirse feliz hasta la trágica muerte de su pareja a finales de los setenta. De nuevo la muerte, como su más fiel compañera, siempre al acecho, siempre marcando los pasos de su vida.

El 9 de enero de 1966 se estrena, de nuevo en el María Guerrero, la segunda obra original de Gala, *El sol en el hormiguero*. Esta obra suscitó una serie de polémicas que acusaban al autor de reaccionario en contraste con el cariz de conservador que le habían atribuido a raíz del estreno de *Los verdes campos del Edén*. Con respecto a esto Gala se declarará independiente, sin llegar a identificarse con una ideología política concreta. Esta postura respondía más a una negación de ser clasificado dentro de ningún grupo de escritores, que a una falta de ideología política. Se va a Estados Unidos y pasará allí todo el otoño dando conferencias e impartiendo clases en la Universidad de Oklahoma. Allí escribe los primeros *Sonetos de la Zubia*. Al año siguiente se traslada a la Universidad de Indiana y cuando termina el curso se va a Puerto Rico, donde parece recuperar parte de la alegría perdida. Su paso por el Caribe se deja notar en el vocabulario de sus obras.

A su regreso a España, escribe una serie de 26 guiones para la televisión bajo el título de *Al final, esperanza*. Será su primera colaboración, pero no la última, pues a Gala le gusta el medio y a lo largo de los años mantendrá ese vínculo. Una de sus últimas apariciones (como actor) fue en la serie cómica *Siete vidas*. En el mes de diciembre estrena en el Teatro Arlequín su tercera obra, *Noviembre y un poco de hierba*; pese a la buena impresión de los críticos, la obra es un fracaso. De 1968 a 1970 se dedica a preparar adaptaciones de obras para TVE; escribe tres guiones conmemorativos: *Eterno Tuy*, *Oratorio de Fuenterrabía* y *Auto del Santo Reino* y colabora en la elaboración de guiones cinematográficos como *Digan lo que digan*, *Esa mujer* o la adaptación de *Pepa Doncel*, de Benavente. En 1970 inicia una serie de trece guiones titulados *Las Tentaciones*. En este mismo año sale un tomo de la colección Mirlo Blanco dedicado a él, y en el mes de diciembre estrena una obra original con su pieza de café teatro, *Spain's Stip - Tease*, que un año más tarde recibirá el Premio Foro Teatral.



El año 1972 será un año fundamental en la vida de Gala. El 10 de octubre se estrena en Madrid *Los buenos días perdidos*, en el Teatro Lara; la obra permanecerá en cartel más de 500 representaciones y recibirá gran cantidad de premios, como el Premio Nacional de Literatura, el Premio del espectador y la Crítica, el Premio Mayte, el Premio Ciudad de Valladolid y el Premio Foro Teatral. Ese mismo año Gala escribe los guiones para la serie televisiva *Si las piedras hablaran*, por los que recibe el Premio Quijote de Oro del año 1973. Comienza a colaborar en *Sábado Gráfico* con la serie *Texto y Pretexto*, donde estará más de cinco años y se convertirá en uno de los autores más destacados en el panorama periodístico español, alcanzando altísimas cotas de popularidad.

En medio de este triunfo profesional sufre una grave operación por perforación de duodeno que le hará estar 10 horas clínicamente muerto. Él hablará de esta experiencia en múltiples ocasiones: el estar en el umbral de la muerte lo cambia radicalmente. Las secuelas de la operación serán duras y su vida sufrirá un gran giro, dejará de hacer grandes viajes y comenzará a usar su bastón, elemento inseparable de la figura del escritor que, con el paso de los años, le ha servido para "enriquecer su personaje".

A pesar de su enfermedad se dedica a escribir con entusiasmo y en junio de 1973 termina *iSuerte, campeón!*, obra que, trata los años de la posguerra desde una perspectiva crítica; pese a efectuar los cortes que le manda la censura, la obra es prohibida en vísperas del estreno. Su actividad no cesa y ese mismo año, tras una cierta demora a causa de la censura, se estrena en el Teatro Eslava de Madrid *Anillos para una dama*. Esta obra, tanto en el extranjero como en España, será el gran éxito de Gala y recibe premios de gran importancia, entre ellos el Premio Nacional de Literatura. La temática histórica entusiasmó al público y a la crítica, que vio en el tratamiento de Jimena el reflejo de la historia de Jackie Kennedy.

Los años siguientes son años de triunfo teatral: en 1974 se estrena en el Teatro de la Comedia *Las cítaras colgadas de los árboles*, que permanece en cartel más de 500 representaciones. Unas 600 permaneció la obra que se estrenaría al año siguiente, *¿Por qué corres, Ulises?*, donde el mayor protagonismo se lo lleva la actriz Victoria Vera por aparecer desnuda en una de las escenas; este hecho serviría para que los críticos duden del texto diciendo que el único éxito de la obra se debe al desnudo de la actriz. También realiza una adaptación con Miguel Rubio para llevar al





cine *Los Buenos días perdidos* y escribe *Carmen Carmen*, una obra musical con partitura de Antón García Abril.

Llega el año 1976, y los primeros pasos de la transición española, una transición que no acaba de asegurar la libertad de expresión, tanto es así que después del tercer capítulo de la serie televisiva *Paisaje con Figuras* que Gala había realizado, es suspendida sin que el autor sepa los motivos. Tras un polémico artículo periodístico publicado en *Sábado Gráfico*, en el que llega incluso a atacar a Arias Navarro, le llega a Gala un auto de procesamiento por "hechos que revisten caracteres de delito contra las Leyes Fundamentales" e incluso recibe amenazas de muerte. Gala le pide protección a Fraga Iribarne, por entonces Ministro de Gobernación, y se va a Murcia para participar en una mesa redonda. Mientras tanto, llega a la redacción de *Sábado Gráfico* la noticia de que Gala ha sido asesinado; aunque pronto se desmiente el hecho, Gala no dejará de lamentar la situación. Es, por segunda vez, "muerto en vida"; con el paso de los años, del lamento pasará a la burla, jactándose de la situación, lo que no deja de tener un tono macabro y sorprendente.

La obra *iSuerte, campeón!* obtiene el permiso para ser estrenada, sin embargo, Gala decide no hacerlo porque el franquismo había terminado y no le encontraba ni sentido ni justificación al estreno de una obra eminentemente antifranquista. Las tres temporadas siguientes Gala se dedica a otras actividades entre las que destaca el periodismo. Comienza su colaboración en el suplemento del diario *El País* dominical donde publica la sección *Verbo Transitivo*; al año siguiente lo hará con la sección titulada *Charlas con Troylo* que, posteriormente, ha sido recogida en un volumen publicado por la editorial Planeta.

Con el comienzo de la década de los 80 Gala vuelve al mundo teatral con la obra *Petra Regalada*; aunque la crítica está dividida, la reacción del público es sumamente entusiasta, igual que lo será con otra de las obras que estrena ese mismo año, *La vieja señorita del Paraíso*. En octubre de 1980 muere Troylo, el perro que para Gala había sido el amigo más fiel; su muerte supone un durísimo golpe del que dice no recuperarse nunca. Termina la serie de *Charlas con Troylo* y comienza la de *En propia mano*.

Después de la última de las obras teatrales citadas retorna al teatro en 1982 con *El cementerio de los pájaros*; en 1985 aparece *Samarkanda*, obra polémica en la



que se aborda el tema de la muerte del ser amado. Desde entonces, Gala ha llevado a la escena diferentes historias como *El Hotelito*, de 1985, en donde habla de la realidad española, o en *Séneca o el beneficio de la duda*, estrenada dos años después, en la que se trata el tema del poder. Después de varios años se estrena *Carmen Carmen* (1988), con un éxito de público arrollador pues permanece en cartel mucho tiempo y con lleno total en todas las funciones. Continúa cultivando el género teatral, no cesa su colaboración con el diario *EL País*, sus artículos son una de las secciones más seguidas del suplemento dominical y el público los demanda semana tras semana. Gala se convierte en uno de los escritores más conocidos del panorama español. Recibe cientos de cartas al día de la gente que lo lee y se identifica de un modo u otro con lo que cuenta en sus artículos, mezcla de ensayo y de "pensamientos en voz alta". Las series de artículos han sido varias: *Dedicado a Tobías*, *La soledad sonora*, *Cuaderno de la Dama de Otoño*, *Carta a los herederos* y *La casa sosegada*, que supone su última intervención como colaborador en el suplemento dominical. En el diario *El Mundo* publica una pequeña sección crítica llamada *La Tronera*, dedicada a los temas de actualidad.

Esta década estará marcada también por su activismo político, y de lo que él considera su "función social". En 1986, tal y como nos recuerda Françoise Dubosquet (1997: 170): "asumió la presidencia de un colectivo formado por una multitud de intelectuales, artistas y políticos "sin cartera" para reivindicar la salida de España de la OTAN, asumiendo esta presidencia como un compromiso personal". En 1988 escribirá a favor de la huelga general convocada para el 14 de diciembre por la gran subida del paro que se había producido, y algunos años más tarde, apoyará y presidirá manifestaciones populares en contra de la Ley de Seguridad Ciudadana del Ministro Corcuera.

La década de los 90 supone el encuentro de Gala con el género novelístico, tal vez el género con el que ha llegado a gran parte de su público y por el que ha sido más duramente criticado. Su primera novela, *El manuscrito carmesí*, obtiene el Premio Planeta en 1990. Seguirían a esta, *Granada de los nazaríes* (1992) y *La Pasión Turca* (1993), la novela que, sin duda, ha supuesto su mayor éxito, e incluso fue llevada al cine por Vicente Aranda como director y guionista y protagonizada por Ana Belén, aunque debemos decir que sin gran acierto. Continúa cultivando la novela y publica *Más allá del jardín* (1995), también esta obra será trasladada al cine, bajo la



dirección de Pedro Olea y protagonizada por Concha Velasco. Al año siguiente aparece *La regla de tres*, de nuevo el éxito es arrollador, las editoriales saben que la publicación de una obra de Gala es un éxito asegurado. Tanto es así que en 1997, a pesar de la difícil situación comercial, la colección *Poemas de amor*; de Gala fue un éxito de ventas. En 1999, retoma el tema religioso que había abandonado hacia unos años con su novela *Las afueras de Dios*.

En esa misma década de los 90 ha llevado a escena piezas como *La Truhana* (1992), *Los Bellos Durmientes* (1994), *Café Cantante* (1997) o *Las manzanas del viernes* (1999) de nuevo con Concha Velasco como protagonista permanente.

En el 2000, con el nuevo milenio, escribe *Ahora hablaré de mí*, una obra en la que el escritor recopila sus recuerdos y trata de plasmarlos en un tono íntimo y personal. Es un libro de autorreflexión, quizá sincero, que deja una puerta abierta al lector. A esta obra le seguirán *El imposible olvido* (2001) y los relatos de amor recogidos bajo el título *Los invitados al jardín*. Con el tema del amor Gala tiene el éxito asegurado, él lo sabe y sus editores también; por ello, en 2003 escribe *El dueño de la herida*, una recopilación de textos que hablan de amor, de amantes y de heridas. También ese mismo año se reencuentra con el teatro. Estrena *Inés desabrochada*, con gran éxito de público aunque no de crítica. Si se habla de la crisis del teatro no es cuando está en cartel una obra de Gala. Para bien o para mal, Gala atrae al público y llena las salas.

En los últimos años no se ha prodigado mucho en los medios, aunque ha continuado publicando, prácticamente, de forma anual. En 2005 retoma el tema poético con *El poema de Tobías desangelado*. Sus dos últimas publicaciones han sido dos novelas, *El pedestal de las estatuas* (2007) y *Los papeles de agua* (2008); este género es el que, en las últimas décadas, más éxitos y alegrías le ha traído, probablemente esta es la causa de que sea al que más esfuerzos y énfasis le ponga.

En una de sus últimas apariciones en la televisión, en el programa, *Pánico en el plató* (13 agosto 2009), hizo un recorrido por su vida y también hizo alusión a su vuelta al teatro; aunque no sepamos cuándo, si podemos augurar un, casi seguro, éxito, al menos de público.



### III.1.2. LA ESPAÑA DE LOS 70. CONTEXTO HISTÓRICO

Tal vez sea esta una de las décadas más convulsas de la historia española. En solo diez años se producirán una serie de acontecimientos como el fin de una dictadura, la creación de una democracia y un cambio social que fue ejemplo para el mundo. Obviamente, una época así marcaría la cultura de un modo decisivo, pues permitió expresarse libremente a cantidad de autores que querían hacerse escuchar.

En este contexto se sitúan las obras que hemos seleccionado para el presente estudio; es por ello por lo que consideramos fundamental conocer los ejes y sucesos de la década para comprender mejor y con más rigor el teatro que escribió Gala durante ese tiempo.

#### EL DECLIVE DEL FRANQUISMO.

A partir del año 69 se suceden una serie de huelgas y conflictos que unidos a la enfermedad que sufría Franco, estaban provocando la inestabilidad del régimen y anunciaban su fin. Ante esta situación, los sectores más duros del gobierno decretaron el Estado de Excepción en toda España, dicho estado duraría dos meses y no conseguiría acabar con las revueltas, o con el incipiente terrorismo de ETA en el País Vasco.

En junio de 1969, Franco hizo que las Cortes nombrasen al príncipe Don Juan Carlos de Borbón sucesor en la jefatura de Estado, una vez que el príncipe firmó que continuaría con el régimen. Se insistió en que no era la restauración de una monarquía liberal, sino la instauración de una monarquía del Movimiento. Los falangistas se oponían radicalmente a la monarquía (y a los sectores del *Opus Dei* en el gobierno) y aprovecharon el caso "Matesa" para provocar el escándalo. "Matesa" era una empresa de explotación de maquinaria textil que se benefició de créditos y subvenciones dadas por el sector del *Opus Dei* por operaciones no realizadas. Ministros independientes y falangistas airearon el fraude y lo llevaron hasta las Cortes; sin embargo, Franco apoyó al sector del *Opus Dei* y en 1969 constituyó un nuevo gobierno formado todo él por miembros de este sector.

A partir de la constitución de este gobierno, con Carrero Blanco como vicepresidente, se produjo un progresivo alejamiento de Franco, cuya salud empeoraba y un debate interior de un régimen que estaba entre el aperturismo y el



inmovilismo. Ciertos sectores, sobre todo la generación nacida en torno a los años 30, exigían la evolución del régimen, mientras que los sectores de ultraderecha se atrincheraban en el inmovilismo considerando que un cambio acabaría por traer la destrucción ante el hostigamiento de las fuerzas de izquierda.

El gobierno de Carrero Blanco tenía dos objetivos fundamentales: mantener la unidad de las fuerzas franquistas, lo que suponía no reformar e impedir el crecimiento de la oposición democrática. Carrero Blanco creía que España estaba amenazada por el comunismo y la masonería y, en consecuencia, su discurso apenas si se diferenciaba del de Franco.

En junio de 1973, Franco, debido a su enfermedad, renuncia por primera vez a sus funciones de Jefe de Estado y se las cede a Carrero Blanco. Su mandato, como mínimo, debía ser de cinco años, y su presencia podría serle impuesta al futuro rey si se producía antes la muerte de Franco.

Ya hemos señalado el objetivo del gobierno de Carrero Blanco de sofocar las reformas y acabar con la oposición para, al mismo tiempo, cerrar filas en torno a los sectores más rígidos del franquismo. Sin embargo, se encontró con dos importantes problemas: la legalización de las asociaciones políticas y el mantenimiento del orden público; la respuesta del gobierno fue frenar el asociacionismo, por miedo a que derivase en partidos políticos y la represión de cualquier intento de democratización del país.

El 20 de diciembre de 1973 Carrero Blanco es asesinado por ETA en un espectacular atentado; el hecho de que dicho atentado se produjese en el mismo centro de Madrid y fuese llevado a cabo por una organización que no contaba con más de unos centenares de miembros, desestabilizó aún más al gobierno y mermó su credibilidad. El régimen consiguió salir airoso de la crisis inmediata a la muerte de Carrero Blanco gracias a la habilidad del presidente en funciones, Fernández Miranda, y a la ausencia de disturbios graves.

La elección del sucesor de Carrero Blanco constituye la última decisión política importante de Franco. El elegido, Arias Navarro. En enero de 1974, se constituye el nuevo gobierno de Arias Navarro, un gobierno con más influencia civil que militar y en el que se produjo la desaparición de la escena política de los más destacados sectores del *Opus Dei* y sus simpatizantes.



Al inicio, el gobierno de Arias Navarro parecía orientarse hacia el aperturismo, sorprendiendo a la clase política con numerosas promesas de reforma gradual. La prensa fue liberada por el nuevo ministro de Información, lo que provocó una sucesión de artículos sobre el futuro democrático de España. De inmediato, se mostró la otra cara del gobierno con la ejecución de un delincuente común y de un anarquista. Arias Navarro fue sumamente criticado por esta decisión. Uno de los sectores con los que más tuvo que enfrentarse fue con la Iglesia, sobre todo con el obispo de Bilbao, responsable de una homilía en la que pedía el reconocimiento de la lengua e identidad vascas. Toda la oposición antifranquista apoyó el documento, pero se entusiasmó aún más de su entereza al negarse a abandonar su sede, como pretendía el Gobierno, amenazando con la excomunión a quien usara la fuerza contra un obispo.

A estos conflictos se unieron los primeros síntomas de la crisis mundial provocada por un alza del coste del petróleo y el IPC se disparó hasta el 17% de incremento sobre el año precedente, reduciendo el salario social. Esta crisis económica trajo consigo una conflictividad laboral muy intensa en 1974, y unido esto a la incertidumbre política se constituyen en factores de riesgo que amenazaban las inversiones extranjeras que habían empujado el desarrollo español desde fines de los 50.

Las alianzas contra la dictadura cada vez se hacían más fuertes. Como consecuencia de la primera enfermedad de Franco oficialmente reconocida, en el verano del 1974 se multiplicó la actividad política. El PCE celebra en julio de 1974 un acto público en Ginebra con la emigración española al que acudieron más de 20.000 españoles del exilio y la emigración y en el que reiteró su voluntad de ir hacia la ruptura democrática mediante una alianza de fuerzas políticas y sociales.

Lo más destacable fue la constitución, el 29 de ese mismo mes, de la Junta Democrática en la coincidían diferentes fuerzas políticas. Su programa preconizaba el establecimiento de un régimen democrático similar a los de Europa Occidental. A lo largo de las semanas siguientes, se constituyeron juntas democráticas en numerosas localidades y sectores sociales y profesionales de todo el país. Sin embargo, no se logró una incorporación a la misma del PSOE que, aunque en la Plataforma de Convergencia Democrática creada en junio de 1975 tenía menos base militante, contaba con fuertes apoyos exteriores.



El PSOE había renovado su cúpula dirigente en el Congreso de Suresnes (Francia) en 1974, sin embargo no tenía muchos militantes. Su prestigio histórico y sus relaciones internacionales lo convertían en una fuerza política decisiva.

El Gobierno de Arias Navarro fracasó en su intento de acabar con el asociacionismo, del mismo modo que también fracasó su intento de mantener el orden público. En octubre del 74 el búnker del régimen obligó a Arias Navarro a dar marcha atrás en sus promesas de apertura y a cesar al ministro de Información Pío Cabanillas, con el que se solidarizó el de Hacienda, Barrera de Irimo, que presentó su dimisión, la primera, reconocida como tal durante todo el franquismo.

Los síntomas de descomposición del Gobierno y del régimen eran cada vez más alarmantes. A medida que el régimen entraba en su recta final, toda la oposición antifranquista, incluida la Iglesia, redoblaban sus manifestaciones a favor del reconocimiento de los derechos humanos, la singularidad histórica y cultural de algunas regiones y la amnistía de los presos políticos.

La reacción del Gobierno ante esta situación que comenzaba a ser caótica, fue endurecer la represión con un decreto ley que preveía la pena de muerte de los implicados en delitos de terrorismo. El 27 de septiembre del 75 fueron ejecutados activistas terroristas en medio de una gran protesta internacional que provocó que trece países retiraran momentáneamente a sus embajadores de Madrid, situando a la España del momento en una situación de aislamiento político y moral.

La debilidad de Franco fue aprovechada por Hassan II para montar *la marcha verde*: varios cientos de miles de marroquíes desarmados se presentaron ante la frontera del Sahara, el último reducto español por descolonizar, con el objetivo de forzar su anexión. El Gobierno de Arias Navarro lo abandonó atropelladamente y permitió su partición entre Marruecos y Mauritania.

Franco, al morir, dejó un país renovado, industrial y con grandes posibilidades de futuro, pero con las mismas limitaciones políticas que había padecido durante casi cuarenta años.

## EL CAMINO HACIA LA DEMOCRACIA.

El 20 de noviembre de 1975, Arias Navarro anuncia la muerte de Franco. A partir de entonces España comienza a protagonizar algo que era poco habitual: una transición pacífica a un régimen democrático.



Dos días después de morir Franco, Juan Carlos I era proclamado rey. En su primer discurso mantuvo cautela, asumió los principios anteriores para tranquilizar a los seguidores franquistas, pero, al mismo tiempo, dejó ver un espíritu nuevo haciendo referencias a la tolerancia, a las peculiaridades regionales, en definitiva, el anuncio del cambio. Para Don Juan Carlos, el cambio sólo sería posible si todos colaboraban, premisa que sería fundamental en el futuro, ya que se necesitaría la implicación de todos los grupos para lograr un gran acuerdo.

Pero la muerte de Franco provocó una gran convulsión social, los ciudadanos comenzaban a emplear palabras como: *amnistía*, *libertad* y *autonomía*, palabras que se coreaban en las manifestaciones y huelgas, frecuentes en este tiempo. Ante esto, una de las primeras decisiones del Rey fue la de conceder el indulto para los presos políticos que no estuvieran afectados por delitos de sangre. Pese a esta medida, las protestas eran frecuentes, la sociedad española sentía que la reforma era muy lenta y estaba provocando crispación. Se sucedían manifestaciones violentas en las que incluso hubo que lamentar muertes, ETA seguía atentando contra las fuerzas de orden público y miembros de los grupos de ultraderecha comenzaban a organizarse para cometer atentados. Parecía que España estaba a punto de estallar.

En esta situación conviene destacar el papel de dos sectores claves de la sociedad española: el Ejército y la Iglesia. Desde la muerte de Franco todas las miradas estaban puestas en los militares a los que se les suponía poco partidarios de la democracia. El ámbito militar fue fundamental para desactivar el principal motor del nacionalismo franquista y hubo que hacerlo mientras el terrorismo se esforzaba en provocar al estamento militar para forzarlo a una medida golpista. Don Juan Carlos consiguió que no se produjese, empleó su papel de Jefe Supremo del Ejército para que se orientase hacia un camino democrático.

La Iglesia se adelantó a darle la bienvenida al nuevo régimen. Tarancón apoyó al sector reformista del franquismo, animó a la oposición liberal y contribuyó a reblandecer la agresividad de la derecha más conservadora. Había sido tan intensa la revolución socio-religiosa de los últimos años del franquismo que el anticlericalismo, asociado siempre a la izquierda, ahora era poco menos que patrimonio de la derecha, que veía en la Iglesia una traidora al régimen.

Toda esta convulsión social venía unida a un fuerte cambio político que, en un primer momento, ya se manifestó con leves y sutiles cambios llevados a cabo por su





el Rey. A la muerte de Franco, Arias Navarro puso su cargo a disposición del Rey, este decidió no destituirlo de su puesto para no alarmar a los sectores franquistas, pero puso a Torcuato Fernández Miranda (que había sido su profesor de derecho) al frente de las Cortes y del Consejo del Reino, confiándole la tarea de transformar la dictadura nacional-católica en un régimen parlamentario.

Pese a su ideología franquista, Arias Navarro diseñó un programa de reformas limitadas que incluían libertad de prensa, reconocimiento del derecho de reunión y asociación y la reforma de las Cortes. No pretendía dar paso a una verdadera democracia, sino a una *democracia otorgada* en donde habría una serie de partidos entre los que no estarían comunistas y separatistas. Sin embargo, era el Rey quien comenzaba a manejar las riendas de la transición. Viajó por primera vez a Santo Domingo y casi al mismo tiempo anunció al Papa Pablo VI que la corona renunciaba al privilegio de presentación de obispos.

En julio de 1976, Arias Navarro presentó su dimisión ante la imposibilidad de continuar el antiguo régimen. Con la dimisión del Presidente, el Rey tuvo que nombrar otro. Asesorado por Fernández Miranda, puso a Adolfo Suárez (burócrata franquista) al frente del Gobierno. Con Adolfo Suárez los cambios se aceleraron. El consejo de ministros decretó una serie de cambios fundamentales: amnistía para los presos políticos, reforma constitucional y elecciones generales libres en un año. Dentro de una tolerancia que aún no estaba regulada, pudieron mostrarse en público distintos partidos políticos, llegando esa permisibilidad también a la prensa. Hubo una liberalización en algunas leyes represivas y aumentaron las garantías judiciales y personales para los casos de detención política.

A finales de marzo de 1976, quedó constituida la Coordinación Democrática; una gran alianza de prácticamente todas las fuerzas políticas democráticas que unía las anteriores Junta Democrática y Plataforma de Convergencia Democrática. Su programa postulaba la ruptura democrática y el cambio político mediante la presión y la movilización social, al tiempo que pretendía llevar a cabo un proceso de negociación con los sectores reformistas del Régimen. Sin embargo, el camino hacia el régimen parlamentario era complicado y cada vez se encontraba con más obstáculos. El País Vasco y Cataluña pedían la autonomía, en el País Vasco con graves enfrentamientos y con la sombra de ETA, que continuaba sembrando el terror; en Cataluña, en cambio, la autonomía se pedía por medios pacíficos.



Adolfo Suárez se dio cuenta de que se debía continuar avanzando y para ello comenzó a establecer contactos con Felipe González y con Carrillo. Esta actitud dialogante del gabinete de Suárez provocó la dimisión del vicepresidente del gobierno, el ultraderechista De Santiago, lo que facilitó la incorporación de Gutiérrez Mellado, hombre clave para la reforma de las Fuerzas Armadas.

Un paso decisivo para el avance de la democracia fue el anuncio, en septiembre de 1976, del Proyecto de Ley para la Reforma Política ideado por Fernández Miranda; dicho proyecto modificaba el sistema político existente y regulaba la convocatoria de las deseadas elecciones.

La ley fue aprobada por el pueblo en un referéndum en el que participó una gran mayoría. La oposición había hecho una campaña a favor de la abstención, pero no tuvo ningún éxito. Los meses siguientes al referéndum fueron difíciles, se sucedían los atentados de distintos signos y el miedo era constante. Los grupos de extrema derecha los llevaban a cabo para provocar un golpe de estado de los militares y acabar así con el proceso democrático, mientras ETA continuaba asesinando sin motivos muy definidos, sobre todo a miembros de las fuerzas públicas y políticos.

Los atentados de ETA provocaban un malestar del ejército sumamente preocupante, pero Suárez había improvisado una reforma del cuerpo al incorporar a un militar en el gobierno que además estaba vinculado con el Rey. Esa reforma no impidió que en el año 1977 pistoleros de ultraderecha asaltasen el despacho profesional de unos abogados laboristas, vinculados a CC.OO y al PCE. Más de un millón de personas se manifestaron en un acto emotivo que contribuyó, en gran medida, al pronto reconocimiento del PCE.

Pero si alguien ayudó a la legalización del PCE fue Adolfo Suárez. El régimen se iba desestructurando; al tiempo que desaparecía la Secretaría General del Movimiento, se reconocía el derecho de los españoles a sindicarse y se le daba el visto bueno al PCE. Ante el rechazo del Tribunal Supremo para legalizar el partido, Suárez lo legalizó audazmente por medio de un decreto ley, aprovechando la fiesta de Sábado Santo y la voluntad conciliadora de los comunistas, que aceptaron la monarquía parlamentaria e incluso renunciaron a la bandera republicana. La legalización del PCE pudo haber colmado el descontento militar de no ser por la actitud conciliadora del Rey y de Suárez.



En los meses siguientes se produjo una manifestación para la amnistía total. Juan Carlos I recibía de forma oficial la renuncia de su padre a la corona, y se produjo una nueva amnistía en vísperas de las elecciones del 15 de junio de 1977.

#### LAS ELECCIONES DEMOCRÁTICAS. UN NUEVO PERIODO COMENZABA.

Después de una campaña electoral muy concurrida y animada, el 15 de junio del 1977 se elegía a los representantes de las Cortes en medio de grandes manifestaciones de apoyo internacional.

UCD estaba formado por una amalgama de personalidades y partidos de centro, social democracia, liberales y democristianos unidos en torno a Adolfo Suárez. UCD obtuvo el triunfo, seguido del PSOE. El resultado de las elecciones confirmaba que los españoles querían una política de centro y una reforma democrática gradual. Rozando la mayoría absoluta, UCD revalidó su poder, pero quedaba a merced de sucesivos acuerdos con diferentes fuerzas parlamentarias, debido a su falta de mayoría absoluta. El hundimiento del PCE superó todas las previsiones. La extrema derecha fue barrida y el franquismo fue solo un recuerdo con 16 diputados de AP. La consulta electoral también demostró la existencia de una conciencia nacionalista en el País Vasco y Cataluña, donde el PNV de Arzalluz y CIU de Pujol, respectivamente, consiguieron una representación parlamentaria importante.

En julio de 1977 quedó constituido el segundo gobierno de Suárez, esta vez avalado por las urnas. Las líneas esenciales del nuevo gobierno adelantaban el itinerario de la transición: institucionalización de las regiones en regímenes autonómicos, reanudación de negociaciones con la CEE, combatir la inflación y el déficit exterior, afrontar el paro, la reforma fiscal y la búsqueda de un acuerdo entre diferentes fuerzas político-sociales que sirviera para dotar al régimen de una Constitución ampliamente consensuada.

La transición coincidía con los efectos de la crisis económica mundial de los 70. El peor de todos ellos era, sin duda, la subida desmesurada del precio del petróleo y otras materias primas sobre cuya obtención barata estaban basadas las economías de los países desarrollados. Junto con el consiguiente aumento de los costes de producción, se produjo una inflación desorbitada, que, además, se vio favorecida por el déficit del Estado. Todo ello se convertía en una constante amenaza para fábricas y empresas y, en consecuencia, para los trabajadores.



Las estructuras políticas del franquismo, en plena desintegración, no estaban en condiciones de soportar ni la crisis económica, ni la presión social. La necesidad de cambios políticos se reflejaba en el desconcierto empresarial; parte del empresariado inició una "retirada a tiempo" con el cierre de fábricas y negocios, liquidación de stocks y desinterés inversor. La renta se redujo y las confrontaciones sociales fueron las peores desde el fin de la Guerra Civil. En 1977, el índice de inflación en España era del 26% anual, algo que alcanzaba los niveles tercermundistas. El paro afectaba, oficialmente, al 6 % de la población, mientras que la productividad se deterioraba de modo inquietante.

Estos breves apuntes económicos nos sirven para ver que los primeros años de la transición fueron cruciales para fijar los contenidos de una estrategia de contención social y de reparto de los costes de la crisis. Esta difícil situación económica, sin precedentes desde la posguerra, dio lugar a los llamados Pactos de la Moncloa. Estos acuerdos estaban establecidos a tres bandas: Gobierno, empresariado y partidos – sindicatos. Su objetivo fundamental era la convalidación por la clase obrera del modelo económico y social establecido enseguida en la Constitución. Los Pactos preveían reducir la inflación y acometer la reforma fiscal, de la Seguridad Social y de la empresa pública. También los firmantes se comprometían a apoyar un nuevo marco de relaciones laborales cuyo elemento central era un acuerdo de establecer los aumentos salariales conforme a la inflación prevista más un incremento. Los efectos se reflejaron en un clima de paz social que se tradujo en un descenso de los conflictos y la normalización de las relaciones laborales.

Unos objetivos tan ambiciosos no podían llevarse a cabo de un día para otro, lo que sí se hizo con bastante premura fue la reforma de Hacienda, que trató de resolver un gran problema para España: la falta de recursos del Estado a causa de la falta de una política fiscal moderna. Los ministros Fernández Ordóñez y Fuentes Quintana impulsaron una reforma fiscal basada en la implantación de tres grandes contribuciones: las relacionadas con la renta (de las personas físicas y sociedades), impuestos sobre el gasto y gravámenes del patrimonio y las transmisiones. En 1981, los impuestos directos superaban a los indirectos y, por primera vez en su historia, la fiscalidad española era progresiva.



## LAS AUTONOMÍAS. LA NUEVA CONFIGURACIÓN DEL ESTADO ESPAÑOL.

En los últimos meses de la dictadura y los primeros años de la transición la "sensibilidad" autonomista se apoderó de la clase política española: de acuerdo con sus manifestaciones, todas las regiones querían un gobierno propio. Después de la dictadura, los ciudadanos identificaron regionalismo o nacionalismo con libertad y unidad nacional con represión. En muchos lugares de España, el sentimiento anticentrista tenía mucha intensidad, lo que obligó al Gobierno a llevar a cabo una reforma administrativa y territorial del país.

Después de las elecciones de 1977, Suárez contactó con Joseph Tarradellas, exiliado con el cargo de President de la Generalitat y que se negaba a volver hasta que no se reconociese la autonomía de Cataluña; lo que hizo Suárez fue ponerle al frente de una Generalitat creada en 1977. En el País Vasco la sociedad estaba mucho más dividida que en Cataluña y había más motivos para el conflicto (el himno, la bandera, los límites territoriales...), y a pesar de todos los esfuerzos del nuevo gobierno democrático no se consiguió la normalidad.

Durante los meses previos a la aprobación de la Constitución se aprobaron otros regímenes autonómicos que empezaban a dibujar el futuro Estado de las Autonomías. Este nuevo régimen territorial no gustaba nada en los sectores militares, sobre todo por el ideario nacional franquista de la unidad española. Como muestra de la preocupación del gobierno ante un levantamiento militar, nace el Ministerio de Defensa, a cuyo frente se puso un civil con el encargo de terminar con la extrema derecha militar y extender en la milicia el espíritu democrático.

El ambiente de riesgo continuo a causa de los atentados, hizo que el Gobierno acelerase el proceso de creación de una Constitución para la construcción de un nuevo tipo de Estado. Por primera vez la Constitución no estaba elaborada por un solo partido sino que todos tomaron parte en una comisión formada por siete personas: tres representantes de centro, un socialista, un comunista, uno de Alianza Popular y un nacionalista catalán. Esta comisión fue la encargada de elaborar un borrador de la Constitución que sería aprobada el 6 de diciembre de 1978.

La Constitución reconocía algunas de las reivindicaciones de los grupos vascos y derogaba la legislación antiforal. Definía a España como *Estado social, democrático y de derecho*, cuya forma era la de una monarquía parlamentaria. La izquierda española era republicana, pero veía en la fórmula monárquica lo mejor para la



España del momento, además la Constitución aprobaba drásticamente las facultades de la corona y garantizaba a las Cortes el ejercicio del poder.

El texto también dice que es un Estado no confesional, fija los derechos individuales, determina la mayoría de edad en 18 años, aprovecha para abolir la pena de muerte y abrirle las puertas al divorcio y al aborto. Se promulga también una economía mixta, es decir, el derecho a la propiedad privada y el mercado libre junto a una intervención estatal con expropiaciones en caso necesario. Con la Constitución se pretendió también restituir poder a las Autonomías, que podían tener gobierno propio de acuerdo al procedimiento constitucional.

#### LAS ELECCIONES DE 1979. FIN DE UNA DÉCADA.

Las elecciones convocadas para marzo de 1979 fueron bastante distintas a las anteriores. Aumentó considerablemente la abstención como muestra del desencanto de los ciudadanos por la crisis económica y la tensión del terrorismo.

Pese a todo, vuelve a ganar UCD. El primer reto de Suárez fue afrontar las elecciones municipales, que eran urgentes al estar gobernados los ayuntamientos por autoridades no elegidas democráticamente. Volvió a ganar UCD, pero el PSOE ascendió tanto que pactó con el PCE y consiguió alcaldías tan importantes como las de Madrid y Barcelona.

El PNV se había abstenido en el referéndum de la Constitución y ahora quería negociar el ansiado Estatuto de Autonomía. Los resultados electorales del 79 ratificaron la hegemonía de un nacionalismo moderado y apuntaban el ascenso de HB. ETA continuaba con su ola de atentados y todo ello indicaba que sin los nacionalistas sería imposible llegar a una solución para el País Vasco. El acuerdo político significó un acoplamiento más riguroso del Estatuto a la Constitución. Así, la realidad vasca se convirtió en una nacionalidad constituida en Comunidad Autónoma dentro del Estado español. Fue uno de los momentos más duros de la transición. El PNV plasmaba en el Estatuto unos niveles de autogobierno no contemplados hasta entonces en otros textos legales en cuanto al reconocimiento de los derechos individuales y colectivos de la comunidad vasca.

En Cataluña no hubo problemas; la actitud dialogante y pacifista de sus parlamentarios facilitó enormemente la tarea. La clase política puso su esfuerzo en impulsar una conciencia regional que sirviera de fundamento a la extensión del



régimen autonómico. Un nuevo Ministerio de Administración Territorial supervisó las tareas de transferencia de poder del Estado a las regiones y nacionalidades.

Pero no solo estaba el problema autonómico; en realidad, lo más preocupante eran dos cuestiones: la crisis económica y el terrorismo. A causa de la crisis económica, era cada vez más necesaria una política de pactos. En 1979, los sindicatos firmaban con la patronal un acuerdo marco que pretendía mejorar la estabilidad social, sin embargo la crisis se acentuaba con el despido de trabajadores de diversos sectores.

ETA continuaba asesinando, solo en el 68 contaba en su haber con 68 víctimas mortales y en el 80 la cifra ascendía a 96. En los cuarteles cada vez eran más intensos los rumores de querer destituir a Suárez por considerar "excesivamente blanda" su política antiterrorista.

#### LA DIMISIÓN DE SUÁREZ. EL INICIO DE LOS 80.

La unanimidad conseguida por Adolfo Suárez en torno a las grandes cuestiones que afectaban al Estado español, se deshizo cuando tuvo que aplicarla a la vida diaria. Sin mayoría parlamentaria y con los principales ayuntamientos para la izquierda, el gobierno de UCD no podía afrontar la reforma y el desarrollo de la Constitución como la sociedad española exigía.

En 1980 Adolfo Suárez tuvo que cambiar tres veces de Gobierno para aplacar las desavenencias que se estaban produciendo dentro del mismo partido. Después del verano, el proyecto del Gobierno para legalizar el divorcio reavivó la crisis de UCD con diferencias internas entre democristianos y socialdemócratas.

Cansado de las tensiones internas, distanciado de la patronal y también de la Iglesia por discrepancias en materia educativa, el 29 de enero de 1981, Suárez hacía pública su renuncia al Gobierno a través de la televisión.

A partir de aquí se sucederán hechos de gran trascendencia para España: el golpe de Estado fallido en febrero del 81, el triunfo del PSOE en el 82 o la entrada en la CEE; pero no pasaremos de la década de los 70, no solo por ser este el periodo en el que se enmarcan las obras que ocupan el presente estudio, sino también porque en esa década se gestaron muchos de los hechos que han construido la España actual, hechos de los que Antonio Gala, en ningún caso, ha hecho caso omiso.



## LAS MUJERES EN LA ESPAÑA DE LOS 70. LA CREACIÓN DE UN ESTEREOTIPO.

Desde el siglo XIX se empezó a ver el cuerpo femenino como cuerpo reproductor; la salud de las mujeres se veía como una condición previa e ineludible de la salud de la especie y en nombre de la buena salud del niño que iba a nacer se fueron negando buena parte de los derechos de las mujeres como individuos. Contra la reivindicación igualitaria de las feministas de la época, "la medicina puso la ciencia al servicio del orden patriarcal" (Marie Aline Barrachina, 2003: 69) y comenzó a tratar de demostrar científicamente que las mujeres estaban preparadas tanto física como psicológicamente para ser madres y que la maternidad y la crianza eran, sin duda, los rasgos esenciales y definitorios de las mujeres como seres humanos. Esta vocación maternal se hará -sobre todo a partir de los años 60 del siglo XX: "extensible fuera del hogar a ciertas profesiones prolongables de la crianza: enseñanza, confección, puericultura y más tarde, secretariado y puestos subalternos en las oficinas". (Marie Aline Barrachina, 2003: 72)

Pero en el siglo XIX y a inicios del XX el trabajo asalariado de las mujeres estaba mal visto: desde el mundo obrero se las consideraba competencia desleal, desde los sectores pertenecientes a la "buena" sociedad se veía como un mundo pecaminoso y el mundo médico lo veía como una amenaza para la salud de las futuras generaciones.

Estas premisas sirvieron para que, a finales del siglo XIX, surgiese una propuesta de protección de la salud de la mujer-madre, estas medidas protectoras estaban basadas en el *eugenismo*, concebido como: "la disciplina que estudia y aplica métodos capaces de mejorar los caracteres propios de la especie." (Marie Aline Barrachina, 2003: 70)

En los años 50 del siglo XX, debido al discurso eugenístico se hace una supervaloración del cuerpo femenino en su función reproductora. La única manera que una mujer tenía de realizarse era siendo madre y dedicada por completo a esta función. De ahí que en 1942 se penalice el aborto incluso presentándose problemas en aquellos casos en los que se había producido un aborto espontáneo. Como vemos, todo el discurso médico de esta época, con respecto a la mujer, se basa en la rotunda afirmación de su superioridad biológica, pero este reconocimiento de la superioridad es, de nuevo, una trampa, ya que eso les supone a las mujeres tener una serie de deberes y obligaciones con su cuerpo con vistas a su futura maternidad, de ahí que el





prototipo de belleza femenina en la época ya no sea el de la tísica del siglo XIX, sino la joven fuerte, sana, que hace deporte y que, además, tiene siempre un tono alegre y jovial.

Estas mujeres jóvenes asegurarían, según estas teorías, unos “buenos partos”, y, sobre todo, la lactancia materna. Son significativas las dos citas que Marie Aline Barrachina (2003: 87) incluye en su artículo y que pertenecen al Doctor L. Navas Migueloa, asesor de Sanidad Nacional de la Sección Femenina desde 1940, refiriéndose al tema de la lactancia: “el niño privado del pecho e su madre pierde uno de los mejores tesoros de su existencia, una madre que no lacta a su hijo renuncia a una de las misiones más grandes y sublimes” - “No puede merecer nombre de madre la que deliberadamente adopta esta conducta”.

La conclusión a la que llega Barrachina es que la lactancia materna se percibe como un deber natural y también religioso y patriótico. Estas afirmaciones lapidarias y terribles aún a día de hoy se siguen esgrimiendo, en muchos casos, como argumentos para el fomento de la lactancia materna. Toda esta serie de argumentos médicos no hacían, en definitiva, sino sostener el modelo que el nacionalcatolicismo construyó, como ya hemos señalado, para las mujeres.

Podemos afirmar que tras la Guerra Civil, el concepto de género y de los roles atribuidos a cada uno comienza a quedar claramente definido. Las mujeres admiradas son las madres españolas que cuidan de sus hijos y son el sostén de la patria. Por ello, la educación de la mujer, en este sentido, será clave; se proponen cinco años de escuela media superior dedicada a las “tareas específicas de las mujeres”, es decir, todo aquello que tenía que ver con el hogar y la crianza, y se trata de evitar que las mujeres se convirtieran en “árido producto intelectual”. La proliferación de manuales en los años 40 es otra consecuencia de este adoctrinamiento. Estos manuales proponían e imponían todo un estereotipo femenino y abordaban todos los aspectos de la vida: la organización del hogar, qué debían leer, el modo de vestir o las relaciones sexuales. Por supuesto, el modelo propuesto es un modelo sumiso basado en una –errónea para muchos- interpretación del Génesis o del Libro de los Proverbios, y también el de una mujer que, sea fuerte para sostener el hogar, al tiempo que frágil para acudir y buscar el apoyo en su marido; educada, pero formada para el hogar, para el ámbito privado, no el público, y, por supuesto, pura y casta frente a las libidinosas mujeres ejemplo de mal y perdición.



Además de toda esta cuestión teológica-ideológica no debemos olvidar que en la época de la posguerra el problema demográfico era realmente preocupante. Se necesitaba que las mujeres asumiesen como única su función reproductora y no trabajadora, y aquí es cuando la ruptura entre la esfera pública y la privada se hace más patente: "La mujer trabajadora, como proyección de la emancipación moderna, constituye una amenaza a la feminidad, a la maternidad y a la dedicación total del hogar." (Di Febo, 2003:35)

A finales de los años 50 comienza a perfilarse un cambio debido, sobre todo, a la expansión del turismo y a un cierto aperturismo por parte de los medios de comunicación. Sin embargo, en la década de los 60, y pese al aperturismo antes citado, se mantiene la dicotomía de género y se reafirma, prácticamente hasta el fin de la dictadura.

En los años 70, al final de franquismo, surge un resurgimiento del feminismo (tal vez el periodo en el que había alcanzado mayor importancia había sido durante la Segunda República) gracias a la identificación teórica de nuevos elementos que propulsarían el discurso feminista: identificación del patriarcado como causa de la opresión femenina, aportaciones del marxismo, reinterpretación del mismo incluyendo el concepto de género y la conciencia de que la lucha feminista surge de una experiencia de opresión compartida por todas las mujeres, independientemente de la clase social, raza o postura política a la que se adscriban. El contexto postmoderno apuntalaría el proyecto feminista en un horizonte generalizado de desconfianza ante los valores y certezas tomadas como verdades en los discursos fundacionales del pensamiento occidental. El patriarcado será revisado, desde esta perspectiva, como una "construcción retórica", cuyo referente se hunde en los arcanos de la memoria secular, y aun milenariamente, colectiva occidental.

En España se produce una expansión económica gracias al compromiso del régimen franquista con el avance capitalista; hay un acceso de la mujer al ámbito laboral por una caída de los índices de natalidad; el auge del turismo, la emigración y la expansión educativa y cultural; y finalmente la llegada de textos fundamentales de la teoría feminista.

Todos estos factores se sintetizan en 1975. Este año fue señalado por la ONU como Año Internacional de la Mujer y se celebra el Primer Congreso de Organizaciones Gubernamentales de la Mujer, en México. En Madrid se crea la



Plataforma de Organizaciones de Mujeres, la cual organizó las Primeras Jornadas por la Liberalización de la Mujer, en diciembre de 1975, donde se expuso un programa de denuncias y reivindicaciones entre las que destacan la despenalización del adulterio femenino, legalización del divorcio y de los anticonceptivos, equiparación laboral y salarial, etc.

En 1975 se anula la Licencia Marital en España, por la que una mujer necesitaba el permiso firmado del marido para ejercer derechos tales como firmar contratos de trabajo, cobrar su salario, sacar el carnet de conducir o el pasaporte y abrir e intervenir en cuentas bancarias. La no discriminación legal por razón de sexo quedó garantizada por la Constitución de diciembre de 1978, en el mismo año que se suprimió la pena por el uso de anticonceptivos, y un año más tarde se despenalizan los delitos de adulterio y amancebamiento.

Es claro el peso del nacionalcatolicismo en la concepción de la figura femenina en España, pero no creo que podamos ni debemos limitar la influencia a las décadas analizadas, aún hoy muchas mujeres tienen que enfrentarse a estereotipos sobre todo relacionados con la maternidad y la crianza, solo que en nuestros días hay que añadir el papel de esposa, de trabajadora competente, de deportista, de culta, de guapa...Una losa en ocasiones demasiado pesada que impide el desarrollo de la mujer y la construcción de la propia identidad femenina siempre hurtada por los modelos patriarcales.

Iremos viendo como estos rasgos analizados se corresponden con las mujeres de las obras de Gala que ocupan la presente tesis. La maternidad en Consuelito, la eterna esposa en Jimena y en Penélope, la pecaminosa y lujuriosa Hortensia y los nuevos aires de renovación en Nausica. En definitiva, la reina, la diosa, la madre y la prostituta.



### **III.1.3. SITUACIÓN TEATRAL DE LA ÉPOCA. SIGNIFICACIÓN DE LA OBRA DE GALA EN ESTE CONTEXTO.**

#### **III. 1.3.1. LA RENOVACIÓN DE LA ESCENA EUROPEA**

A lo largo del siglo XX se va a ir produciendo una constante renovación de las tendencias teatrales que hasta ese momento estaban dominadas por un teatro de corte realista y naturalista. Esa renovación teatral no va a ir en una única dirección, sino que tomará diferentes vías de expresión.

Como punto de partida debemos analizar, brevemente, cuáles fueron las causas que llevaron al teatro europeo a buscar nuevas fórmulas. El avance tecnológico es uno de los puntos clave; los progresos tecnológicos comenzaron a aplicarse a los montajes teatrales y el hecho de que el cine se popularizara y se convirtiera en el espectáculo de masas por excelencia contribuyó a la aplicación de técnicas novedosas, sobre todo, con respecto a la puesta en escena del texto espectacular (juegos de luces, sonidos...). El director de escena pasa a ser la figura clave y será él quien se responsabilice de los decorados, la interpretación de los actores y actrices y la puesta en escena de la obra. De ahí que en este periodo hablemos, en muchas ocasiones, de los directores como los verdaderos renovadores del teatro europeo. Un factor más que no debemos olvidar, es el de las influencias que recibían unos autores de otros gracias a la rapidez y a los avances que se producían en las comunicaciones; las ideas iban y venían, fluían y se intercambiaban con la riqueza cultural que eso suponía.

Todas estas razones y otras que iremos apuntando justifican ese intento continuado de ruptura con respecto al teatro de corte realista y naturalista que había predominado a lo largo de todo el siglo XIX. Sin embargo, este tipo de teatro que estos nuevos autores pretendían erradicar, se mantuvo a lo largo de todo el siglo XX adoptando la forma de la Alta Comedia, dirigida a un público burgués y con unos fines meramente comerciales. La intención de este teatro es la de reflejar exactamente los ambientes y los caracteres que se desenvuelven en ellos. Es una forma teatral, por tanto, que aspira, supuestamente, a representar objetivamente la realidad. La teoría



escénica de esta tendencia se puede definir por la “búsqueda de la naturalidad” que trata de alcanzarse mediante unos decorados que deben proporcionar al espectador la ilusión de realidad y a través de la identificación del actor en el personaje. El teórico más destacado de esta tendencia teatral es Stanislavski, autor que formuló la famosa “teoría de la cuarta pared”, según la cual el actor debe llevar a cabo su interpretación olvidándose totalmente del público, como si estuviera en una habitación rodeado de cuatro paredes y nadie pudiera verlo.

A partir de aquí se suceden toda una serie de movimientos teatrales por toda Europa que, en mayor o menor medida, influirán en los dramaturgos españoles. Para hacer una enumeración y descripción de los movimientos teatrales claves del siglo XX, tomaremos como base la clasificación de María del Carmen Bobes (Bobes, 2001: 478-490)

a) TEATRO INFLUIDO POR TEORÍAS PSICOLÓGICAS O FILOSÓFICAS.

Dentro de este tipo de teatro nos encontramos con el teatro psicológico, con autores como Pirandello y con el teatro existencialista cuyos máximos exponentes fueron Albert Camus y Jean Paul Sartre. Este último tuvo, posteriormente, una gran influencia en los autores españoles. La base del existencialismo está en la idea de que la persona no es un ente concluso sino que su vida solo adquiere sentido al final, con su muerte.

b) TEATRO DE MOTIVACIONES SOCIOLÓGICAS.

Aquí se incluyen: teatro expresionista, realista, socialista, teatro épico, de evasión y del absurdo.

El teatro expresionista: El Expresionismo fue uno de los movimientos de vanguardia más importantes; tuvo un amplio desarrollo en Alemania. Su etapa de esplendor abarca desde 1910 a 1925. Afectó a todas las artes y, entre ellas, al teatro. Se opone al naturalismo positivista de final de siglo y proclama la supremacía de lo subjetivo. Los expresionistas, descontentos con los valores vigentes, reclaman la necesidad de una sociedad solidaria que rechace la violencia y de la que surja un hombre nuevo. Por esta razón, muestran en sus obras la distorsión y el caos reinante.



Los dramaturgos expresionistas recogen elementos de la tragedia clásica, del misterio medieval, de la farsa grotesca, de la pantomima y del teatro de títeres; todo ello para distanciarse del realismo decimonónico. Sus temas preferidos son: la crítica de la sociedad burguesa, la lucha entre generaciones, la denuncia de toda clase de esclavitud, el horror de la guerra, lo religioso, lo absurdo y lo grotesco. La acción se estructura a partir de una sucesión de cuadros o escenas y frecuentemente, aparecen personajes anónimos, a veces simbólicos; en realidad, alcanzan su individualidad no por ellos mismos, sino por el entorno en el que se les sitúa. Como afirma Carmen Bobes: "el expresionismo contempla a la persona en su dimensión más despersonalizada". (2001: 481)

En la escenografía, utilizan decorados de líneas y planos inclinados con el fin de transmitir al espectador la sensación de desasosiego y temor. Juegan también con los efectos psicológicos producidos por los juegos de luz y sombra y donde la música adquiere una importancia capital. Estos efectos tratan de recalcar la idea de una realidad distorsionada y deformada.

Teatro realista: intenta reflejar la realidad como es, incluso en tonos costumbristas, a veces es difícil señalar el límite entre este teatro y el socialista.

Teatro socialista: no intenta reflejar la realidad sin más, sino mostrarla para cambiarla ya que se ve su alto grado de injusticia. Son teatros dirigidos como propaganda ideológica. Se vincula al futurismo por la importancia que le da a los signos visuales ya que pretende llegar a todo el pueblo, de ahí que se emplee más el signo no verbal porque es más rápido y no hace falta un gran grado de cultura. Es este un teatro breve, rápido y autónomo, que trata de superar el naturalismo de la palabra y expresar el inconsciente mediante signos no verbales lo que le hace coincidir con el expresionismo.

Teatro épico: Muchos autores del siglo XX se plantearán el empleo del teatro como un medio para transformar la sociedad, para expresar esa concepción dialéctica de la vida y el mundo. Esta forma de entender el teatro también va a suponer una ruptura con el teatro naturalista que, ideológicamente, es muy conservador.



Destacan dentro de esta corriente: Brech y Piscator. Este último era un director de escena alemán que se acogió a esta forma del teatro político. Lo que él busca con sus montajes es dar testimonio, denunciar las situaciones de miseria o injusticia aunque eso vaya en detrimento de la calidad artística del espectáculo. El suyo es un teatro muy politizado, de claro adoctrinamiento en la teoría marxista. Para llevar a cabo los objetivos que él se propone con este teatro, Piscator se vale de dos recursos principales: por un lado utiliza siempre actores aficionados que, incluso, puedan haber protagonizado en la vida real esas injusticias que se denuncian en la obra. Y además, sacará el espectáculo de los locales teatrales y llevará la representación cerca del público que él busca: los barrios obreros, las fábricas, los bares, las minas,...

Bertold Brecht fue el innovador, en la década de los 20, de una corriente de teatro político y social denominado "teatro épico". Su objetivo fundamental es instruir y entretener; que el público tome conciencia de los problemas y ejercite su espíritu crítico. Es un teatro vinculado al teatro realista y naturalista de Hauptmann y de Gorki que trata de dar forma escénica a las relaciones sociales conflictivas e injustas. Brecht entiende que el teatro debe ser consecuente con el momento histórico que uno vive; por esa razón el teatro debe ser racional, científico, preciso y objetivo, porque eso, según Brecht, es lo que define su época.

En el contenido de sus obras destacarán una serie de elementos temáticos, basados en el hecho de que la sociedad y la vida se van a definir por una lucha constante, lucha que, en última instancia, se producirá entre el bien y el mal; esto es reflejo de la condición del ser humano en medio de las contradicciones sociales, en las que el mundo siempre aparecerá dominado por la explotación de los más débiles y por el dinero. Los protagonistas de sus obras no van a ser héroes perfectos, sino seres contradictorios -"buenos" y "malos" a un tiempo-, que tratarán de llevar a escena unas obras que adoptan forma de parábolas que encierran un sentido crítico. La enseñanza, la "moralaja", nunca va a ser evidente ni directa, sino que debe ser extraída por el propio espectador, deduciéndola de la actuación los personajes.

Para conseguir sus objetivos, Bertold Brecht empleará lo que él mismo llamó "método del distanciamiento", según el cual el público nunca debe involucrarse en la acción representada para que siga manteniendo su capacidad de reflexión y crítica ante lo que está viendo. Para conseguir ese distanciamiento entre el público y la obra



representada, Brecht se valdrá de algunos recursos escénicos: la acción se articula en breves escenas interrumpidas por eslóganes, canciones, poesías, bailes, elementos del music-hall, y, sobre todo, lo distancian del mundo ficcional subrayando su condición de "puesta en escena", no de "realidad" y así que remarcan los problemas planteados y fuerzan al espectador a tomar partido; estas escenas pocas veces suponen algún tipo de intriga ya que se cuenta de antemano lo que va a suceder, para que el espectador no se deje llevar por el argumento. También hará que los mismos actores se conviertan en jueces del personaje que están interpretando o que lleven máscaras para que no se produzca una identificación. Y todo ello con una escenografía antirrealista, un recitado épico, narradores comentadores, la transgresión del espacio actor/público y escena/sala y con una clara exageración de la teatralidad en la interpretación.

Teatro de evasión: Escenifica el deseo de huir de una realidad que resulta absurda, caótica, temible, violenta o cruel al tiempo que trata de huir también de las imposiciones de la técnica y de la cultura. Las obras se construyen como un enfrentamiento con la realidad de la que se ha pretendido huir, sin lograrlo.

Teatro del absurdo: Es una corriente de renovación teatral que surge después de la Segunda Guerra Mundial. Su base ideológica es la filosofía existencialista de autores como Kafka, Sartre y Camus, surgida en el contexto de las dos guerras mundiales; para ellos, la existencia humana es incomprensible: el hombre está en el mundo y no lo entiende; por lo tanto, esta nueva forma de teatro intenta expresar la angustia y el absurdo de la existencia a través de formas dramáticas absurdas. Para ello, se rechaza que la mimesis sea el principio generador de cualquier manifestación artística, del mismo modo que se rechaza cualquier otro tipo de problemática, porque se entiende que el hombre solo debe ocuparse de su conflicto fundamental que no es otro que el de estar en un mundo que ni comprende ni le da una razón para vivir.

Se abandona todo discurso lógico y se crea un "antiteatro" en el que las piezas carecen de intriga; los personajes son como marionetas que no desarrollan una acción, sino que van a la deriva, sin un rumbo, sin una trama; el lenguaje se descompone por completo dando lugar a palabras vacías que representan la





incomunicación humana. Todo ello para mostrar el absurdo de la existencia, pero no hablando de ella, sino haciendo que el espectador la sienta.

Sus principales representantes son Eugène Ionesco y Samuel Beckett, autores de *La cantante calva* y *Esperando a Godot*, respectivamente. En Europa podemos encontrar precursores de esta nueva forma teatral desde principios de siglo, como es el caso del autor italiano Luigi Pirandello.

### c) TEATRO DE MOTIVACIONES CIBERNÉTICAS (LINGÜÍSTICAS, SEMIOLÓGICAS)

Es un teatro que, como en el caso del teatro del absurdo, se cuestiona la validez del lenguaje como medio de comunicación. Tal y como apunta Carmen Bobes: (2001: 485): "coincide también con el expresionismo porque es un teatro que niega las categorías básicas del esquema semiótico (emisor, obra receptor), pero a la vez pone gran empeño en querer conectar con el público y recibir una respuesta."

El tipo más destacado sería el teatro de la crueldad, cuyo máximo representante es A. Artaud, fue una figura fundamental en la renovación del teatro europeo en la década de los años 30, a pesar de no ser autor dramático, sino director de escena. Artaud propone acabar con la supremacía del texto y devolver al espectáculo teatral el carácter de rito y celebración que tuvo en sus orígenes. Lo importante es el espectáculo total, es decir, el texto literario y el texto espectacular, con especial énfasis en este último y todos los elementos que pueden integrarlo- la música, las luces, los gestos, el maquillaje y cualquier otro código extralingüístico que pudiera usarse- ya que del texto dramático- la palabra-se podría prescindir recuperando un lenguaje integral en el que incorpora objetos, gestos, sonidos, luces, colores...

Según él, toda la escenografía debe contribuir a la inmersión del público en la acción representada. Así, suprimirá la escena y la sala, estableciendo un único espacio que favorezca la comunicación directa entre el espectáculo y el espectador, tratando de recuperar los orígenes del teatro con lo que estos tenían de ceremonia religiosa, rito, fiesta..., y de ahí que introduzca elementos mágicos, religiosos, festivos y cruentos (de ahí el nombre de "teatro de la crueldad") que invitan al espectador a liberarse y, en cierto modo, le obligan a salir de su tradicional pasividad a través de la provocación constante, coincidiendo así con autores como Appia o Gordon Craig entre otros.



#### d) TEATRO EXPERIMENTAL

Este término engloba diversas experiencias teatrales que coinciden en la búsqueda de nuevas fórmulas escénicas al margen del teatro comercial. Todas ellas intentan sacar al público de su pasividad y parten de la consideración del teatro como espectáculo, más allá del texto literario, lo que las pone en relación con el teatro de la crueldad de A. Artaud. Cobran, por tanto, una gran importancia los elementos visuales y sonoros, y se incorporan técnicas de otras artes como el circo, el cabaret o el cine. Como ya hacía el teatro de la crueldad, se rompe con la separación entre escenario y sala, para ello se hace participar al público activamente y además, se procura sacar el espectáculo de los locales tradicionalmente dedicados al teatro.

Algunos de los máximos representantes de este teatro son el polaco Jerzy Grotowski, el italiano Ronconi y el grupo Living Theatre de Estados Unidos.

Estos movimientos que hemos visto brevemente enunciados suponen todo un cambio, no solo en la escena, sino en la esencia misma de la creación dramática; sin embargo, pese a que podemos citar a autores como Valle Inclán, Lorca, Casona y muchos otros para ejemplificar las tendencias señaladas, es cierto también que el teatro español sufre un periodo, amplio, de escasa o ninguna innovación. La Guerra Civil y la dura posguerra española fraguaron un teatro político por parte de ambos bandos, que, con la victoria del ejército Nacional y el posterior régimen franquista, se posicionó claramente hacia las ideas de los vencedores. Teatro más de propaganda y entretenimiento que de búsqueda de innovación artística. Abordemos ahora cómo era la situación teatral de la España de entonces y cómo era el teatro en el que se enmarcan las obras que nos ocupan.

#### **III.1.3.2. EL TEATRO EN ESPAÑA. ANTONIO GALA Y SU TIEMPO.**

La época de Antonio Gala es compleja, de confluencia de ideologías, de hechos, de situaciones sociales, políticas y económicas que inciden directamente en lo cultural. Prueba de este eclecticismo ideológico es la diversidad de teorías histórico



literarias del momento que se plasman en diferentes clasificaciones, sobre todo generacionales.

Parte de la crítica incluye a Antonio Gala dentro de la llamada *generación realista*, sin embargo, él siempre rechazó esa idea: “Es frecuente que a mí se me incluya en la llamada generación realista. Sin embargo, ya al adjetivar, para cada autor, ese realismo se deshace en la práctica de una clasificación que más bien es teórica o basada en una simplificación para el estudio. [...]”

Y eso lleva a concluir que más que de una generación con coincidencias artísticas o estéticas se trata de una generación con coincidencias éticas.

Es decir, se hace referencia a un grupo de escritores de Teatro que tienen, más que nada, una cosa en común: el haber mirado con ojo crítico a su alrededor y el intentar contar eso que han visto. Los modos de contarlo, no obstante, me parece que son, como las invitaciones nominativas, personales e intransferibles.” (VV.AA., 1977:113)

En 1962, a propósito del estreno de *La Camisa* de Lauro Olmo, Monleón propone en la revista *Primer Acto* una primera nómina de la generación realista. Estos autores eran: Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez y Lauro Olmo. Considera como “autores de teatro literario” a José Martín Recuerda, Agustín Gómez Arcos y Alfredo Mañas.

Gonzalo Pérez de Olaguer, en *Reseña* (1964), incorpora a esta nómina nombres a los que califica de “comprometidos”: Antonio Gala, José Martín Recuerda, Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded y José María Rodríguez Méndez y además Ricardo López Aranda, Juan José Alonso Millán, y en Barcelona, a Eduardo Criado, Enrique Ortenbach y Jaime Salom.

Francisco García Pavón en 1966 reducía la lista a: José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded y José Martín Recuerda, quedando Antonio Buero Vallejo como iniciador.

Por su parte, Cesar Oliva (2002:180) distingue dos grupos dentro de la generación realista: por un lado, a los realistas propiamente dichos, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre y por razones estéticas, Ricardo Rodríguez Buded y por otro lado estarían los llamados realistas en evolución: Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez y José Martín Recuerda. César Oliva también incluye en este grupo a Alfredo Mañas, Ricardo López Aranda, el primer Agustín Gómez Arcos e incluso Antonio Gala.



Al hablar de generación recordamos la teoría expuesta de Pedro Salinas y el concepto de *generación literaria* definido por el crítico literario alemán Julius Petersen para la "generación del 98". Siguiendo a los dos críticos antes citados recordamos que para que se dé la característica de generación, como primer factor, los autores han de presentarse en un periodo de tiempo cercano, lo que supone unos años de nacimiento similares. Las fechas de nacimiento de los autores antes citados son las siguientes: Antonio Buero Vallejo (1916); Lauro Olmo (1924); José Martín Recuerda (1925); José María Rodríguez Méndez (1925); Alfonso Sastre (1926); Carlos Muñiz (1927); Ricardo Rodríguez Buded (1928); Antonio Gala (1931) (Debemos señalar que la fecha de su nacimiento varía según los distintos críticos): para Agustín Gómez Arcos (1933), para Ricardo López Aranda (1935), para Fausto Díaz Padilla (1936).

Como podemos ver, los llamados evolucionistas nacen en el periodo comprendido entre 1922 y 1927 (periodo en el que también figura Sastre), mientras que Gala y Gómez Arcos son algo más jóvenes. Pero donde se unen las fechas es en el momento de estrenar, de ahí que se iguale a Antonio Gala con Ricardo López Aranda y se les diferencie de autores como Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre que habían estrenado antes de la década de los 60 cuando se dan a conocer los jóvenes autores.

Otro hecho que les une es la formación académica. Casi todos los autores citados, salvo Lauro Olmo, pasaron por la Universidad. Sin ninguna duda, esta similitud de formación repercutiría también en su modo de escribir y de concebir la literatura. Otro de los factores que integran el concepto de generación, es lo que Salinas llama *el trato humano*, es decir, las relaciones personales. Todos ellos se trataron y se conocieron, y Madrid fue la ciudad donde se dieron cita y donde se potenció la creación de esta generación.

Como último factor deberíamos hablar del anquilosamiento de la generación anterior. Ya hemos visto cómo en los años 40 la producción teatral fue sumamente escasa; el grupo que escribía hacía obras que se denominaban de "teatro público" o de "teatro de lo sabido" y es precisamente este tipo de teatro el que se considera como anquilosado.

Los hechos históricos que vivieron estos autores y que pueden haber contribuido a su uniformidad forman parte también de la teoría generacionista. El realismo lo genera la postguerra española; en los años 50, después de un vacío



teatral, el arte necesita recuperarse y expresarse renovando sus “fuerzas”, esto sirvió para que todos los autores se uniesen para lograr una causa común: renovar el teatro y aportar nuevas ideas a una sociedad sedienta de ellas.

En buena parte, el calificativo de generación realista viene dado por influencia de lo que Petersen llama *lenguaje generacional* que es lo que más ha apoyado a los ensayistas para que consideren a este grupo como una generación. Los autores citados participan del mismo registro lingüístico: tono coloquial que llega incluso a ser idéntico al empleado en la calle.

Antonio Gala reconoce no ser en absoluto partidario de los grupos generacionales, ya que piensa que la cronología sí influye en la obra, pero siempre a partir del individuo que crea; de ahí que para él sean más valiosos los escritores que no se encuentran enmarcados en ningún grupo; para él son como “francotiradores que hacen la guerra por su cuenta” (VV.AA., 1977: 112). El mismo Antonio Gala es consciente de que a él se le considera como un miembro de la generación realista- sólo por parte de algunos críticos-, sin embargo, para él esta clasificación simplemente se basa en lo teórico y, por lo tanto, no puede tener ningún valor a la hora de analizar las obras: “Yo creo que he mantenido independencia en todo, no solo en la obra, sino en la vida. Sucede que no hay un estilo generacional. El entorno cronológico y geográfico influye, pero la obra de arte es la digestión de esa realidad que cada uno hace con sus personales jugos gástricos. La generación realista es una simplificación para estudiantes. Lo único que teníamos en común era ir en contra de algo que no nos gustaba. Por eso digo que teníamos coincidencias éticas, pero no estéticas” (García Santa Cecilia, 1985:6-7)

Estas consideraciones son compartidas por Ricardo Rodríguez Buded quien afirma que “si nos atenemos a los criterios estéticos empleados por cada uno de nosotros, las diferencias se acusan profundamente. Pero tal vez sea posible hablar de ella desde un punto de vista ético. (Landra, 1968: 38-50)”

En el fondo, lo que trata de decirnos Gala es que más que de una generación con coincidencias artísticas se trata de una generación con coincidencias éticas; es decir, que lo que tienen en común estos autores teatrales es el hecho de que han sabido mirar con ojo crítico la situación de la España de entonces. Para él, su teatro, es, en realidad, “un teatro de sutura” que cose las heridas de la sociedad y del individuo. Tal vez para muchos un tipo de teatro en cierto modo de características



perennes por las circunstancias históricas, políticas y culturales, pero ante esta acusación Gala afirma: "Siempre habrá heridas que se suturan. No creo que el creador quiera hacer una obra transitoria. El autor tiene un afán de persistencia, de que su recado siga persistiendo" (García Santa Cecilia, 1985:6-7)

No había un planteamiento previo y riguroso del concepto de realismo que usaron estos autores. Solo Sastre aludió a Lukács al hablar de un realismo dialéctico y crítico como base de sus intenciones: "El modo de tratamiento artístico quiere estar indicado en el término "realismo", que señala, además para el escritor o artista la condición de testigo de la realidad."(Sastre, 1964).

Años después, la generación realista quedó como un gesto, como una intención de ruptura de todo lo anterior. Tal y como afirma Oliva (2002: 180): "a estas alturas no puede administrarse ni científica ni sociológicamente la existencia de dicha generación, pero sí la presencia de una nueva tendencia teatral, cuyo horizonte fue confesar realmente, más que realistamente, lo que veían en escena."

Dicha falta de coincidencias se ve en las citas de ellos mismos; unos hablan de trascender la realidad con "una carga de espiritualidad" (Martín Recuerda); otros defienden "el realismo de tanta frivolidad como se ha volcado contra él" (Olmo). Para David Ladra, el principal problema de esta supuesta generación radica en "creer que la relación ética-estética es biunívoca", cuando: "(...) una posición ideológica, una forma de pensamiento puede dar lugar a varias formas de expresión" (Ladra, 1968: 38-50)"

Ante todas estas cuestiones acerca de los grupos generacionales se nos plantea una nueva pregunta: ¿Cómo era el teatro con el que se encontraron estos autores para que sintiesen la necesidad de crear uno nuevo con el que se llegase incluso a considerarlos como un grupo?

Lo que se encontraron estos autores fue un teatro anquilosado, en donde sólo se veían obras de evasión, melodramas o las de los hermanos Álvarez Quintero. No encontraron maestros donde buscar una estética nueva, tan sólo los autores del Barroco, Valle y Lorca parecían ser un punto de apoyo a la hora de crear una nueva conciencia teatral.

La década de los 40 fue una década vacía para el teatro, las obras sólo se limitaban a hablar de la felicidad y del conformismo, tapándose los ojos ante la cruda realidad española del momento. El teatro de la época iba camino de ser exclusivo de



la burguesía, pues todo se dirige a ella, incluso el precio y los horarios de las funciones.

La evolución socio-política de la España de los 50 marca también al teatro que se ve influenciado totalmente por una censura que prohibía "todo lo malo"; tal y como señala César Oliva (2002: 172), en las obras no se podía ver: "Suicidio, homicidio por piedad, divorcio, aborto, perversiones sexuales, tesis que nieguen el defender a la Patria, todo lo que vaya contra la Iglesia Católica, y principalmente contra la persona del Jefe de Estado."

La junta de Censura autorizaba o prohibía obras, modificaba originales y fijaba edades de los espectadores. Esta situación se mantuvo a lo largo de toda la dictadura y provocó la creación de dos grupos de autores: los que tenían problemas para estrenar y los que estrenaban sin problemas aunque eso les llevara a renunciar a sus propios principios y claudicar frente a las ideas impuestas por el régimen franquista. Los primeros, estrenaban gracias a las comedias, no era un teatro comprometido ni mucho menos, pero era la única vía de estreno.

Sin embargo, y pese a esta supuesta renuncia por parte de los dramaturgos de la época, sí se produjo una renovación en la escena española de posguerra; dicha renovación se consiguió a través de dos vías: por medio de los autores que creían en otro sistema expresivo que no fuera la comedia convencional y por los grupos denominados "teatros íntimos" que no aceptaban las reglas del teatro de entonces. Estos "teatros íntimos" buscaban un espectador minoritario en un sistema de producción limitado a la función única. Los más importantes fueron: *Arte Nuevo*, *La Carbonera*, *El Duende* y *El Candil* (Oliva, 2002: 174-176)

Su principal idea era la de incorporar autores como Sastre, Brecht o Beckett a su repertorio ya que resultaba sumamente difícil para el público tener acceso tanto a ellos como a los autores nacionales que comenzaban. Uno de los grupos que más empeño manifestó en esta idea fue *Arte Nuevo* (1945), uno de sus principales representantes, Sastre, crearía más adelante, el Teatro de Agitación Social que, aunque se declaraban no políticos, trataban, con sus obras, de despertar del letargo en el que vivía la sociedad española de entonces. Los problemas de encontrar nuevas vías de acceso a los escenarios motivarían la creación del Grupo de Teatro Realista (Alfonso Sastre y José María de Quinto).



Hacia 1960 las posturas estaban decantadas hacia dos grandes direcciones: aceptar o no aceptar las normas que imponían los empresarios. Según Buero: "era necesario hacer un teatro posible en España, aunque para ello, y dolorosamente, el dramaturgo se vea obligado sutilmente a las estructuras vigentes." (Oliva, 2002: 174-176)

Los primeros estrenos de este nuevo teatro coincidieron con la llegada a España del método Stanislavski, que contribuyó a una depuración y mejora notable de la técnica de dirección e interpretación. En este periodo, se procura sacar a los personajes de la realidad misma. Estos personajes realistas son seres complejos que luchan por defender sus ideales, viven en continua contradicción y son sometidos a los dictados de una sociedad alienante; todo ello permite que el actor realice un proceso de composición de su personaje más complejo de lo habitual y de ahí la gran contribución del método.

En realidad, hasta la aparición de los teatros experimentales no se produjo un verdadero cambio en la escena española. El teatro experimental en sus modalidades de Cámara y Ensayo o Universitario fue el germen de una lenta "revolución" teatral, en la que los escritores de las décadas posteriores encontraron su punto de partida. Resulta evidente que ante un panorama tan desolador para nuestro teatro estos jóvenes autores sintiesen la necesidad de escribir obras que renovasen no sólo la escena, sino también el pensamiento de los espectadores.

Estos son, en síntesis, los ejes formales sobre los que Gala y muchos de los autores de la época, estructuran las bases de su teatro; un teatro en el que el autor pretende exponer y denunciar los graves problemas que aquejan al hombre tanto en el plano espiritual como en el físico. La vida se ha vuelto cómoda, y no contento con eso, el hombre busca aún más medios para realizar los menores esfuerzos posibles; se ha impuesto el "querer más", la sociedad consumista empieza a "emerger" con fuerza en la España de los 70, lo material es símbolo de lo que eres como persona. Esta nueva sociedad, al tiempo que empuja a esa lucha por la posesión, aliena al individuo haciendo que todos sean iguales; no salirse de la norma, es la norma fundamental. Tal vez por todo ello, en las obras de Gala, después de haber hecho este cuadro social en escena, aparece un personaje que llega de fuera a tratar de transformar la situación, símbolo o metáfora de la intención del propio autor con sus obras; sin embargo, y como símbolo también de su propio análisis, ese personaje





también “cae” y acaba sumergido y enredado en esa rueda en la que estaban el resto de personajes.

Tanto para Gala como para el resto de los autores citados dentro de las distintas nóminas de la *generación realista*; hacer teatro en aquella época fue, tal y como lo define María José Sánchez-Cascado: “una tarea muchas veces heroica” (Sánchez-Cascado, 1996: 226) Y ella misma nos explica el por qué de tal calificativo: “su tarea fue la de nuevos sísifos subiendo constantemente la piedra teatral. Y este último aserto queda demostrado en la multiplicidad de enfoques que son capaces de darle al realismo: desde la variante asainetada, a la grotesca, o a la expresionista-o neoexpresionista-, y si nos apuran incluso neocostumbrista.” (Sánchez-Cascado, 1996: 227-228)

Lo que caracteriza a todos ellos es que cada uno mantiene su estilo, su concepción del arte, una concepción marcada por el momento y por la situación personal y social que vive cada uno. Lo que se logra con ello es una mayor riqueza literaria que permite al espectador escoger la forma con la que se siente más identificado al tiempo que el panorama teatral se amplía para dar paso a nuevas formas.

### **III.1.3.3. LAS DRAMATURGAS ESPAÑOLAS.**

El calificativo de dramaturga resulta extraño, suena incluso un tanto forzado; obviamente el escaso uso del término provoca esta sensación, pero ¿por qué se habla en tan pocas ocasiones de mujeres dramaturgas?

La retórica masculina y sus intereses han sido, desde hace siglos, la norma artística y, en consecuencia, la norma literaria; a las mujeres que escribían se las infravaloraba y a ellas se les dejaban los géneros etiquetados de “femeninos”, lo que suponía una connotación peyorativa y se relacionaba siempre con todo aquello que tenía que ver con lo sentimental o con las funciones arquetípicas de la mujer. Esto supuso una casi total ignorancia por parte de la crítica que también era, la mayor parte de las veces, realizada por hombres. Solo se tenían en consideración aquellas mujeres que escribían como hombres, o bien aquellas que manifestaba abiertamente una “delicadeza femenina”; entonces sí podían hacerse algún hueco en el panorama



literario español, pero cuando pretendían hablar con voz propia, la crítica las ignoraba; tal y como apunta Patricia O' Connor: "Cuando las mujeres hablan explorado el mundo femenino usando una terminología y fraseología asociadas con la mujer, los críticos han rechazado sus intereses clasificándolos de triviales y no las han tomado en consideración como escritoras importantes." (O' Connor, 1988:29)

En los años 20 y 30 las mujeres fueron ocupando un espacio intelectual y social cada vez más amplio y muchas escritoras comenzaron incluso a ver estrenadas sus obras de manera regular. Se puede hablar de un grupo más estable y de una nómina bastante amplia, aunque luego nos centraremos solo en aquellas autoras que han tenido mayor relevancia o que han estrenado varias obras.

Esta nómina aparece en la introducción de Juan Antonio Hormigón de *Autoras en la historia del teatro español* e incluye a: Mercedes Ballesteros, Pilar Millán Astray, Pilar Algora, Julia Maura, Adela Carboné, María Teresa Borragán, Irene López Heredia, María Amalia Bisbal, María Palomeras, Lola Ramos de la Vega, Ana Villalonga, Anita Prieto, Matilde Ribot, María Isabel Suárez de Deza, Sofía Blasco, Heliodora Muro, Elena Miniet y Antonia Pujol (Hormigón, 1996: 32).

Patricia O' Connor, reduce esta nómina a: Dora Sedano, Julia Maura y Ana Diosdado por tener un repertorio amplio de obras representadas e incluye también a Mercedes Ballesteros, María Isabel Suárez de Deza, Carmen Troitiño y Luisa María Linares por tener entre tres y cinco representaciones en su haber, aunque fuesen poco conocidas para el gran público.

Aunque la nómina de autoras sea más o menos amplia, en ambos casos todas proceden de una burguesía bien situada. Coinciden también todas ellas en el hecho de seguir unos cánones y un estilo típicamente masculinos; al faltar modelos femeninos tomaban como referencia lo que ya estaba escrito o lo que la crítica iba estipulando. Sus obras, en general, se caracterizan por una temática que muestra y demuestra hasta qué punto estas mujeres – nacidas antes de 1930–tenían asumidos unos roles y unas imágenes de sí mismas y de su género totalmente estereotipadas respondiendo a los patrones del patriarcado. De ahí que, en estas obras, se critique a las mujeres intelectuales y se ensalce a la mujer cuya imagen se reflejaba en *La perfecta casada* de Fray Luis de León.

Durante la Guerra Civil, en el bando republicano, surgieron iniciativas teatrales muy interesantes, aunque no podemos hablar obras de una gran calidad ya que el



teatro era un instrumento político que lo mismo servía para hacer propaganda ideológica, como servía para arengar a las tropas. En este contexto, tal y como nos señala Juan Antonio Hormigón, algunas autoras se iniciaron o desarrollaron su actividad dramática: Margarita Nelken: *Los Cuervos* (1937); Irene Falcón: *La conquista de la prensa* (1936); otras autoras como Elena Arcediano, Carme Montoriol, María Teresa León, Trudi Graa, Rosa María Arquimbau, María Boixader, Elena Fortún, María Luz Morales, Magda Donato, escriben, adaptan o traducen. (Hormigón, 1996: 33).

No queremos dejar de señalar aquí a todas esas escritoras que formaron parte de los numerosos españoles y españolas que tuvieron que exiliarse. Muchos de nuestros intelectuales y científicos huyeron de España tras la victoria del ejército nacional y la posterior implantación del régimen dictatorial del General Franco. Parte de esas mujeres que se fueron son las escritoras del exilio entre las que, dentro del ámbito teatral, destacamos a María Martínez Sierra que publicó todas sus obras en Buenos Aires; María Luisa Algarra, Carlota O'Neill y Maruxa Villalta que hicieron lo propio en México.

Durante primeros años del franquismo, todo el teatro se vuelve negocio y tanto los hombres como las mujeres se dedican a escribir comedias románticas, obras de temática doméstica y costumbristas dentro de la línea naturalista que se había cultivado en el siglo XIX y que continúa en este siglo, sobre todo por la demanda de la clase media.

Veamos, a continuación, a las dramaturgas más importantes de este periodo y las características de su poética.

Dora Seoane empezó escribiendo desde muy joven cuentos y novelas, pero lo que más le gustaba era el teatro. Sus obras se enmarcan dentro de la tradición conservadora y naturalista. Tiene también obras de carácter político que apoyan y ensalzan el régimen franquista frente a los regímenes comunistas que son, según la autora, el mayor mal al que se puede enfrentar la humanidad; su obra *La diosa de arena* que en 1952 ganó el premio Agustín Pujol, refleja exactamente esta idea; contrapone los valores del nacionalcatolicismo que son "buenos" y traen la salvación frente a los comunistas que son "malos" y condenan.

Julia Maura es la autora que más obras vio representadas, su éxito radica en la similitud entre su teatro y la comedia benaventina, género que triunfaba entre las



clases más pudientes. Destacamos: *La mentira del silencio* (1944) que trata temas tradicionales como el honor y el qué dirán.

Ana Diosdado es la única mujer representada en los volúmenes de teatro español (1949-1973) que consisten en una selección anual de las cinco mejores obras teatrales de cada temporada. Diosdado construye sus obras muy cuidadosamente y, siguiendo las características del grupo realista, adopta una postura crítica frente a los valores contemporáneos. Su primera obra: *Olvida los tambores* (1970) contrasta los estilos de vida de una pareja no convencional con una tradicional. *El okapi* (1972) trata de las frustraciones de los ancianos e invita a una interpretación como alegoría política; su obra más ambiciosa, *Ud. también podría disfrutar de ella* (1973) ganó el prestigioso premio Fastenrath de la Real Academia. Esta obra examina el papel de la prensa y los grandes negocios ofreciendo una visión muy pesimista sobre la inocencia y sobre la explotación de la gente por una ganancia económica.

Mercedes Ballesteros empezó su carrera escribiendo novelas bajo el pseudónimo de Silvia Visconti y, más tarde, como La Baronesa Alberta colaboró en la revista cómica la *Codorniz*. Empezó en el teatro colaborando con su marido Claudio de la Torre en la obra *Quiero ver al doctor* (1940). Destaca de ella una obra con muchas características del teatro de Jardiel Poncela, *Las mariposas cantan* ganadora del premio Tina Gascó.

María Isabel Suárez de Deza, nació en Argentina, pero vino a España muy joven. Sus obras, representan crímenes pasionales, ambientes rústicos, recordando, en cierto modo, a Lorca o a Casona. Ganó dos importantes premios: la Farándula en 1950 por *Grito en el mar* y El Calderón de la Barca en 1951, primer y segundo lugar por *Buenas noches* y *Noche de San Miguel*. Desgraciadamente su prometedora vida teatral solo duró dos años.

Carmen Troitiño demostró un entusiástico interés por el teatro experimental durante sus días de estudiante en los años 40 en la Universidad de Madrid. Allí compartió con Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Medardo Fraile, José Gordón y otros, el trabajo de los que constituían por aquel entonces el grupo Arte Nuevo. Después se unió a José Luis Alonso en el teatro María Guerrero, dirigiendo obras extranjeras y obras españolas. Su propia obra, *Si llevara agua*, ganadora del premio Jacinto Benavente en 1954, fue representada en el María Guerrero en 1955; una obra sobre las motivaciones humanas. También destaca *Y los hijos de tus hijos* (1957) donde



sondea diferentes tipos psicológicos. Pese a su éxito, su carrera como directora artística y empresaria no le ha dejado mucho tiempo para escribir.

Luisa María Linares, esta autora, desde los años 40 ha escrito unas cincuenta novelas populares, todas ellas traducidas a diferentes lenguas. Varias de sus obras se convirtieron en éxitos cinematográficos. La crítica cree ver en sus obras rasgos de Alfonso Paso tanto en fecundidad como en temática. Su obra muestra mujeres enérgicas y agresivas que sucumben frente a hombres atractivos, ingeniosos y dominantes. Con sus exóticos ambientes, rápida acción, y diálogos vivos, las obras de Linares gustan mucho al público masivo en busca de aventuras vicarias. Los títulos de las tres obras que fueron llevadas al cine son: *En poder de Barba Azul* (1941), *Marido a precio fijo* (1942) y *Doce lunas de miel* (1945).

Frente a los cambios que se iban produciendo en el teatro masculino a medida que la dictadura perdía poder, las autoras se alejan de ese tipo de teatro que proponen los hombres y tratan de crear otro alternativo. Tildan a ese teatro masculino de desgarrador y de marcado carácter sexual, basado, en muchas ocasiones, toda la concepción de una obra en los desnudos que en ella aparecían. Una autora que se hace cierto hueco sin tener que recurrir a los valores tradicionales de comedia romántica es, como ya hemos señalado, Ana Diosdado que durante las décadas que van de los 70 a los 90 estrenaría obras de gran éxito como: *Olvida los tambores*, *El okapi*, *Decíamos ayer*; centradas en el amor y la amistad idealizada entre jóvenes con un fin moralizador y escritas en un lenguaje ingeniosos y lleno de humor, y otras obras algo más críticas como *Casa de muñecas* o *Los ochenta son nuestros*.

El teatro cuenta con alguna autora que aparece como voz renovadora frente al teatro convencional y burgués, entre estas autoras se encuentra Carmen Resino con obras como *El presidente* o *Ulises no vuelve*, ambas plantean la necesidad para la mujer de ser independiente y buscar su propia realización personal. Es muy importante en estos años el grupo teatral Cataluña formado por: Lidia Falcón, María José Ragué- Arias, Carmen Riera, Clara Simó y Marisa Hajar. Todas ellas defienden una necesaria toma de conciencia femenina y forman uno de los primeros grupos teatrales feministas que se encontraron con la más tensa de las oposiciones por parte de la gran mayoría de los hombres del teatro: autores, empresarios y actores. Ellas usan un estilo realista con componentes del realismo mágico para proponer cambio



en todos los planos de la vida, en clara oposición al régimen fascista y con propuestas que se apartan del teatro convencional y ponen especial atención en las relaciones personales y la vida diaria todo ello con un lenguaje coloquial y familiar. Tratan, poco a poco de abrirse paso, pero es muy difícil hacerlo en un mundo muy cerrado y tradicionalmente vinculado solo a los hombres; aunque la creación de la Asociación de Dramaturgas Españolas en 1987 o la creación de premios literarios para autoras teatrales como el María Teresa León o el apoyo de autores como Buero Vallejo han contribuido a una cierta revalorización de estas escritoras, y otras que se han ido incorporando, en estas últimas décadas.



### **III.2. ANILLOS PARA UNA DAMA, LOS BUENOS DÍAS PERDIDOS, Y ¿POR QUÉ CORRES, ULISES? LOS PERSONAJES FEMENINOS DE LAS OBRAS DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO: REINA, DIOSA, MADRE Y PROSTITUTA.**

#### **III.2.1. CONSIDERACIONES PREVIAS.**

##### **III.2.1.1. CONCEPCIÓN TEATRAL DE ANTONIO GALA.**

Debemos partir de una serie de consideraciones previas que nos ayuden a situarnos en la interpretación y análisis de los personajes femeninos de las obras escogidas; para ello partiremos de la concepción que el mismo Antonio Gala tiene acerca de lo que él considera que son las principales características de este, calificado como, nuevo teatro.

1. "Este teatro surge como una alarma, como una reacción. Implica una disidencia frente al anterior. Casi una subversión. De ahí su aire detergente y sus posibilidades expresivas. En oposición al teatro de halago a una clase social, brota uno de atestado o de ultraje. Su intención está clara: contraponer lo abierto a lo cerrado; lo pasional a lo intelectual; lo comunitario a lo individual; la moral primigenia y natural a la ortopédica y convencional."

Esta nueva concepción del Teatro, de la que ya hemos hablado fue considerada por parte de la crítica de *intelectualismo*. Estos autores, si bien es cierto que sustentaban su teatro sobre una idea base, la desarrollaban de tal modo que transmitiese algo distinto al espectador, alejándose de conceptos banales. Lo que se procura es que el espectador sea capaz de resolver los problemas planteados en la escena y que los resuelva desde su vida, desde su experiencia personal con lo que se consigue que el público se implique directamente con lo que le transmite el autor y no se quede sólo en el tiempo que dura la representación, sino que vaya todo más allá, haciendo de la obra un "detonante" de las conciencias y los pensamientos.

2. Si consideramos la política como una difícil reciprocidad de comunicación, el Teatro actual está tachonado de politicidad. Si la consideramos como un camino real hacia la justicia, más. Si como vehículo de las aspiraciones de una nueva sociabilidad, mucho más aún. Eso no significa que sus autores estén especialmente comprometidos con una ideología política



determinada, sino irremisiblemente comprometidos consigo mismos y con su propio tiempo.  
[...]

Este punto enlaza con el anterior en el sentido de que se trata de que el público “despierte”, en aquel momento esto se relacionaba con unas ideas políticas determinadas, contestatarias, que rechazaban el régimen dictatorial y que, a su modo, se revelaban contra él. Más que a una tendencia política determinada, estos autores respondían a un compromiso moral que ellos consideraban tener con el pueblo español.

3. Este concepto de responsabilidad, tan ajeno al Teatro de champán y guante blanco había de vincularse más o menos estrechamente, a la idea existencial. Es el “respondeo ego sum”, de Heinemann; la negación del Teatro como aperitivo o digestivo; el deseo de hacer del Teatro un bien común; un arte de participación. Por eso en la sufrida Francia de posguerra, donde nace el primer teatro colérico, el escenario se convierte en tribuna a la que acceden los más considerados escritores: Sartre, Camus, Marcel. [...]

Muchos de estos autores, y Gala ha sido uno de los que más lo ha afirmado, consideran el teatro como una vía de conocimiento, intelectual y emocional; de ahí el compromiso para con el público ya que se le está dando una serie de conocimientos que, tal vez, no tenían. En aquellos años se consideraba que el público del teatro era un público burgués, acomodado. Es cierto que durante mucho tiempo fue así y por eso el teatro *de guante blanco* del que habla Gala estaba tan arraigado; el precio de las entradas, la temática, y muchos otros aspectos, no permitían o no interesaban a un pueblo que no se veía identificado con todo ese mundo.

La situación en los años 60 va cambiando, probablemente porque la sociedad también ha cambiado; surge un nuevo teatro que interesa al público, a toda esa rama “antiburguesa”; un tipo nuevo de teatro que nace más de la renovación social que de la estética porque, al fin y al cabo, el teatro o es un hecho social o no tiene sentido.

4. A la idea existencial, con su “aquí” y “ahora”, acompaña por derecho propio el sentimiento trágico- de agonía, es decir, de lucha- de la realidad. De todas sus consecuencias, la que envuelve a las otras es la de suprimir la religión entendida como una gran sociedad de seguros contra la angustia. Y su secuela de temas rituales y acelerados: la impotencia de la razón, la desdicha inexplicable; la finitud, la enajenación vital, la incomunicabilidad, la soledad esencial, este juego llamado “vida” cuyas reglas desconocemos...Retorna, pues, a ser





el agonista el hombre razonador, interrogante, eterno insatisfecho. Retorna a hurgar sus anchas heridas, tan largo tiempo vergonzosamente ocultas. No tiene aquí sitio ya ni siquiera la evasión del mejor Teatro de entreguerras. [...]

Ya no se quieren evitar los problemas y las preguntas, el nuevo hombre de teatro se lo cuestiona todo, preguntándose incluso por las cuestiones religiosas tan arraigadas en la España del momento. Ya no vale conformarse con lo que se nos dice, ya no se puede "cerrar los ojos" al mundo, el teatro que surge es el fruto de unos hombres que, ante todo, abren sus ojos a la realidad y se la cuestionan tratando así de entenderla y, en la medida de lo posible, transformarla.

5. [...] Torna el creador a manifestar su ansia de perennidad: no de él mismo, sino de su recado. Frente a superficiales apreciaciones del Teatro de hoy como mero documento testimonial, acta de notario o reportaje periodístico, se levanta el alto anhelo de que nada de lo malo que ha sucedido nunca: ni ahora, ni después. Se levanta un sangrante propósito de enseñanza; pero no con la didascálica de ayer- moralizante y fabulesca-, sino con la acusación alterada y escatológica de nuestros predicadores del Barroco."

Parte de la crítica acusa a estos autores de no tener ningún contacto con la tradición española; no es así, leyendo sus obras vemos que entroncan con los autores del Barroco y con muchos otros. Esa referencia al Barroco se hace porque consideran que fueron estos autores los que mejor expresaron y plasmaron la situación de la España de entonces. No se trata de representar obras en las que sólo se vea la parte alegre de la vida y en donde no exista el verbo pensar; si se continúa con el "*enseñar deleitando*", pero el deleite se comprende de otra manera, se entiende como compromiso, como responsabilidad. Es un deleite intelectual; el teatro ha dejado de ser un mero pasatiempo.

Además de toda esta serie de características que atienden al fondo, Antonio Gala nos aporta dos que atienden a la forma y que son consecuencia de las anteriores.

1. "El protagonismo no es individual, es situacional. La pieza trata de reflejar no un hecho, sino un estado de cosas. Y si la protagonización está personalizada es porque se trata de un resultado de sumandos, es decir, más un arquetipo que un símbolo. Y un arquetipo ordinario, en que la mayoría puede encontrarse reflejada.



Son personajes que representan concreciones de situación. Todo consiste en la creación deliberada de una epopeya multitudinaria, una epopeya sin héroe o incluso de antihéroe.

2. Frente a la técnica del Teatro clásico- descriptiva, de iluminación uniforme, de planos generales, de univocidad-; frente a la técnica del Teatro romántico- de claroscuros, de caracteres, de primeros planos, de equivocidad-, la técnica del Teatro actual es instantánea, es sinóptica. Creo que por dos razones: primera, la inter-influencia de los medios expresivos (la música concreta, la abstracción en la plástica, la eficacia y la prisa de relato en el cine, etc.); segunda, la intensidad es enemiga de la extensión, en ella corre el riesgo de diluirse y desvanecer su potencia [...]” (VV.AA., 1977.)



### III.2.1.2. TEXTO DRAMÁTICO. LOS DIÁLOGOS.

“El teatro es, en mi opinión de escritor,  
un género literario específico. Un género que maneja  
situaciones y diálogos. Es, por tanto, un texto.”

ANTONIO GALA.

Abordar el tema de los diálogos en el corpus escogido es fundamental para el desarrollo de nuestra tesis argumentativa. El diálogo como proceso semiológico es, una dimensión más de la teoría que estructura el presente trabajo, y por tanto, debe ser un punto clave para comprender no solo el corpus seleccionado, sino toda una serie de aspectos fundamentales para la posterior comprensión del análisis

Ejemplificaremos con las obras de Antonio Gala los diferentes aspectos que aborda la semiología en el diálogo dramático, sin embargo y, como preámbulo a nuestro análisis, reproducimos las palabras de Antonio Gala acerca de su uso del diálogo. Estas palabras fueron dichas en una entrevista que le hicieron José Monleón y José Luis Alonso para la revista *Primer Acto*. Los dos críticos señalan virtudes y defectos de los diálogos dramáticos de Gala y este contesta evadiéndose en el estilo humorístico más que en consideración directa de los diálogos.

JOSÉ MONLEÓN.- Pasemos ahora a otro tema, inevitable en cada uno de tus estrenos. El que esté aquí José Luis puede resultar muy interesante al respecto. Me refiero a esa gracia verbal de tus personajes, a tu capacidad para divertir al público con el diálogo, que considero un valor y una limitación de tu teatro, esto último en el sentido de que rebaja tu organicidad y verdad de los personajes. Tus personajes suelen carecer de subtexto, obligados a vivir sólo a través de sus réplicas y parlamentos, como si tuvieran miedo de morir o dejar de interesar al callarse. Yo creo que esto es una contradicción de tu poética. Hay autores que confieren a sus personajes la única misión de decir cosas ingeniosas, sin preocuparse de la verdad como personajes. En tales casos, si de verdad dicen cosas ingeniosas, no hay contradicción alguna, aunque ese teatro suela ser mediocre. Pero en tu teatro existe un doble juego, porque, de un lado, es obvio que planteas unas situaciones y unos personajes que sean – en su sentido más amplio y menos fotográfico – reales y, al mismo tiempo, tu facilidad verbal acaba afectando seriamente a esa realidad, por cuando pareces desconfiar seriamente de la capacidad comunicativa de esas situaciones.



JOSÉ LUIS ALONSO.- Eso entra dentro del estilo de Antonio Gala. Yo creo que no hay nada que contestar a tus palabras, que encierran una visión de Gala con la que el propio autor estará probablemente de acuerdo. Si se acepta a Antonio Gala como autor, hay que admitir esos rasgos de su estética.

ANTONIO GALA.- Para mí el teatro es una situación dialogada. Entonces, tú dices que yo planteo una situación y, casi inmediatamente, desconfío de ella. Es cierto, aunque sería más exacto decir que desconfío de la atención que puedan prestarme los espectadores. Por ello procuro lanzar continuamente ganchos de abordaje. Para mí el humor es un instrumento de trabajo, puesto que mientras los espectadores se ríen puedo yo, haciendo de domadorcete, coger la fusta y obligarles a que consideren la situación de la que nos estamos riendo. Es posible que si yo alcanzo una mayor madurez sepa retener al espectador sólo a base de situaciones, pero, de momento, me encuentro muy cómodo en el diálogo y quizá dialogo en exceso en mis comedias. No sé si padezco verborrea andaluza, pero me parece que los espectadores entran mejor en la situación a través de las palabras que conociendo la situación desnuda. Creo que para que se diera lo que tú pides también haría falta una mayor madurez de los espectadores.

JOSÉ MONLEÓN.- El otro día, hablando con Nieva de tu obra, le hacía la misma reserva y él me hablaba del miedo de los autores, de los directores, de los actores, de los escenógrafos y de cuantos hacen una obra, al aburrimiento del público. Existe una sicosis agudizada que obliga a acumular trucos y cuantos recursos puedan, sin destruir lo que quiere mostrarse, retener al espectador, evitar que se manifieste esa abulia que a priori – supongo que con fundamento – se le atribuye.

ANTONIO GALA.- Es cierto, es cierto” (Monleón, Alonso, 1972)

En las palabras de José Monleón ya se anuncia algo en lo que insistiremos más adelante, pero que, de modo constante, subyace en toda la obra de Antonio Gala y que es la aparente “discordancia” que hay entre el personaje como signo y el texto dramático, demasiado denso e incluso excesivamente poético; esa densidad verbal, esa grandilocuencia en muchas ocasiones ralentiza la marcha y el desarrollo de la obra, y esa realidad que pretende ser plasmada en escena, se diluye en la palabra. El autor justifica este rasgo estético por y para el público. Él desconfía de que puedan atenderle (no cree que el espectador tenga la suficiente madurez) y piensa que con el diálogo, ingenioso y casi conceptista, conseguirá que el público permanezca más atento a la acción y a la situación.

Es importante partir de esta premisa: Gala se encuentra muy cómodo en el diálogo, veamos a continuación si lo que él define como diálogo coincide (y hasta qué punto) con el diálogo como proceso semiológico.



La Semiología estudia todo proceso comunicativo, teniendo en cuenta incluso los estados preverbales, es decir, la capacidad del hablante de *querer* usar la lengua, de *poder* usarla y de *saber* cómo hacerlo. En el *texto dramático* (unión del *texto literario* y del *texto espectacular*) y más concretamente en los *diálogos dramáticos* podemos analizar estas tres modalidades; el uso por parte de los personajes del “querer”, el “saber” y el “poder”, intercambiar palabras en el diálogo a fin de que las relaciones entre unos y otros se vayan modificando a lo largo de la obra, es decir, a medida que avanzan los diálogos.

Pero, además está la comunicación entre los emisores (autor/director) y los receptores (lector/público). El espectador al ver la escenografía, comienza a hacer su propia interpretación mental de la acción. Signos como la luz, la música, el vestuario o el maquillaje, hacen que el público empiece a elaborar su propia obra. Sin embargo, sabemos que no es suficiente, necesitamos los diálogos para llenar los “huecos” informativos y de desarrollo que van apareciendo a medida que avanza la obra. Esta información no se puede dar como en un texto narrativo o expositivo sino que se deben utilizar estrategias dramáticas que permitan el desarrollo de la acción creíble y compatible con el espectáculo. Para informar se acude a las confidencias a los personajes que desconozcan la historia o bien a las llamadas *zonas de acecho* de las que nos ocuparemos más adelante.

Teóricamente el diálogo entre personajes debería tener como todos los diálogos un tema común; veremos a lo largo de este estudio cómo algunos personajes de las distintas obras no se someten a esta norma y crean su propio mundo sin seguir un orden lógico en sus ideas ni responder a las de su interlocutor en la sucesión del diálogo. En el teatro son los personajes quienes cuentan la historia a través del diálogo, por lo tanto éste deberá tener un desarrollo progresivo en presente que vaya construyendo la historia; no hay un narrador que dé unidad al texto, sino que son los mismos personajes quienes nos dan los datos que los configuran, y además, todo ello debe hacerse de modo natural, que no se note que la situación viene forzada para poder informar de algo, si así sucediera la obra sería pobre en recursos escénicos dialogados. A los personajes debemos conocerlos por lo que van diciendo en los diálogos o por lo que dicen de ellos; o dicho de otra manera, los diálogos teatrales son la forma en la que se manifiesta el *dialogismo* -entendiendo este como proceso de comunicación en el que se transmite una información a su virtual receptor- que se



establece entre el autor y los espectadores de la obra. No olvidemos, además que de los diálogos obtenemos la unidad que deriva de la *fábula* elemento clave en la construcción dramática y así considerada desde la *Poética* de Aristóteles.

Es importante que los diálogos sean independientes y tengan suficiente solidez como para mantener “el peso de la obra”, de ahí que muchas veces (y en sus obras ocurre con suma frecuencia) los diálogos dramáticos resulten densos y complejos, especialmente en Gala, algo que él mismo admite y reconoce como fundamental para la construcción de la obra, lo que resulta contradictorio con su supuesto intento constante de mantener una naturalidad, pocas veces conseguida.

Los diálogos dramáticos analizados son una buena muestra de ello. En *Los Buenos Días Perdidos*, Consuelito es un personaje que se expresa según su condición social y humana, pues bien, Hortensia será su antagonista y como tal, empleará la lengua según sus sentimientos, valores y posibilidades, todos ellos opuestos a los de Consuelito; lo mismo ocurre con Nausica y Penélope en *¿Por qué corres Ulises?*, o con Jimena y María en *Anillos para una dama*. Al emplear Gala esta división casi arquetípica de los caracteres a través de la palabra, dota a la obra de una simplicidad casi excesiva. La concurrencia de signos en el lenguaje directo que Poyatos denomina “estructura triple básica” de: lenguaje, paralenguaje y kinésica queda muy reducida.

El texto literario se complementa con el texto espectacular, de ahí que muchas veces el diálogo vea intensificada su significación con todo lo que aporta el texto espectacular. Esto permite que la escena no esté nunca “vacía” pese a que no haya un diálogo propiamente dicho, no olvidemos que el diálogo es solo un signo más.

Partiremos de la clasificación que Carmen Bobes (1998) hace de los diálogos, para hablar de los tipos de diálogos que se encuentran en el corpus que estudiamos.

1. *Diálogo de situación*: las acciones y reacciones de los personajes se muestran en escena a través de las palabras. Este tipo de diálogos abundan en las obras de Gala, una gran mayoría responden a estas características; es el más abundante en *Anillos para una dama* y en *Los buenos días perdidos*. En la obra, *¿Por qué corres, Ulises?* no son tan frecuentes. En esta última el autor hace un juego con lo onírico, con la mente de Ulises y eso determina que la construcción del diálogo vaya más allá de la mera situación, hay algo más profundo en sus diálogos. Se puede comprobar en el siguiente diálogo de *Anillos para una dama* entre Jimena y Constanza.



CONSTANZA: ¡Presas! Qué exagerada eres, hija...Tú no estás presa. Estás recluida, nada más... Que no puedes salir de tus habitaciones, eso es todo; pero de eso a estar presa...Además, que te lo has buscado tú, ea, porque vaya petardo que te pegaste con eso de la boda. Cómo se ve que estamos en Valencia... (Ríe) ¡Mira que atreverte a decir que estás enamorada! ¡Qué valor tienes madre!

JIMENA: Si todo el mundo dijera la verdad, mejor irían las cosas.

CONSTANZA: No sé.

JIMENA: ¿Qué es lo que pido yo? Algo que no se prohíbe a nadie... Soy viuda, ¿no? Le he sido fiel a mi marido mientras vivió: he cumplido... Pero yo no me he muerto. Estoy aquí, ¿ves? Si me hago un araño, sale sangre... Yo no tengo la culpa de estar viva.

También se verifica el mismo tipo de diálogo en el que sostienen Hortensia y Lorenzo en *Los buenos días perdidos*.

HORTENSIA: (A Lorenzo) Mi hijo no tardará. Ha ido al Obispado. Espérelo. ¿Pelado o afeitado? Para ir calentando el agua...

LORENZO: Usted debe ser doña Hortensia. Yo soy Lorenzo, el compañero de Cleofás. Avisé que venía...

HORTENSIA: Ah, sí. Qué tonta, Lorenzo... (Evidentemente impresionada) No sabía que era usted tan...alto. Perdona a esta inepta. Ya habrá comprendido que la pobre... (Gesto de que Consuelito está loca). Una cruz que nos ha caído. La sobrellevamos, pero hay días...Cuando cambia el tiempo se pone... [...]

2. *Diálogo como desarrollo de un tema segmentado*: propone, elabora o clarifica temas de tipo discursivo, independientemente del asunto trágico de la obra. Este tipo de diálogos aparecen, sobre todo en *Los buenos días perdidos* cuando interviene Cleofás, personaje que más temas de la obra "condensa" en sus intervenciones. Al inicio del cuadro segundo de la parte primera de la obra se observa claramente el rasgo señalado. Cleofás habla con D. Jenaro mientras le corta el pelo, esta situación permite al personaje hacer toda una serie de disertaciones filosóficas acerca de los más variados temas.

CLEOFÁS: Italia es un país que ha perdido la fe en sí mismo porque ha perdido la fe en la verdad. ¿Certo, don Jenaro, cierto?

DON\_JENARO: (Afirmación)

HORTENSIA: Cómo habla, Dios mío, cómo habla...Qué gran predicador hubiese hecho, o que gran político; en el fondo es igual.



CLEOFÁS: Cuando los hombres no buscan ya ser libres, se ponen en manos de quienes les proporcionan un espejismo de seguridad...Un hombre que no es libre padece de espejismos, como en los desiertos... ¿Es así, don Jenaro?

DON\_JENARO: (Afirmación)

CLEOFÁS: Hay pueblos, que ya han perdido su dignidad de pueblos. Abdicaron. Viven de la limosna. Piden que los guíen, como mendigos ciegos, no les importa adonde.

3. *Diálogo orientado previamente*: el problema que se plantea no viene dado por los diálogos sino que es previo al levantamiento del telón. En nuestro caso, este tipo de diálogos son empleados cuando se habla de recuerdos del pasado tanto triviales, como los recuerdos del seminario de Cleofás y Lorenzo o la vida en el circo de Consuelito en *Los Buenos días perdidos*, como de suma importancia: la relación matrimonial de Ulises y Penélope o la situación de la España de la Jimena de *Anillos para una dama*.

LORENZO: ¿Quién demonios te mandó dedicarte a esto de la barbería? Porque tú, de tomar una decisión, nada.

CLEOFÁS: Ni yo ni nadie. La vida es quien decide. Soñábamos, ¿te acuerdas?, en aquel cuarto del Seminario. Tú, con tocar el alba en Orleáns. Yo, en convertir moros. No sabía a qué ni de qué, pero convertirlos.

LORENZO: Lo nuestro siempre ha sido convertir moros o matarlos.

CLEOFÁS: Soñábamos...

LORENZO: A mí me despertaron a empujones: me echaron...

CLEOFÁS: Hombre...

LORENZO: Yo estaba deseando irme, pero me echaron. Me cogieron mandando recaditos a todas las hermanas de los seminaristas...Trece novias tenía. Cuando pasábamos en fila, aquello era un escándalo. Me saludaban desde los balcones. Yo era un sanguíneo y me echaron: lo normal. Pero a ti, que eras tan pavisoso, ¿qué te pasó?

CLEOFÁS: El tiempo me pasó. Los chicos que iban entrando me pasaron. Si me pasaron. Si me subían de un curso a otro es porque no cabía en las bancas. Siempre fui un badulaque. (*Aparición de Consuelito*) Al final me llamaban Papá Toro...Para no ser una carga, para que me tuvieran lástima –que es lo único que he sabido hacer bien–, ayudaba en la barbería. Y acabé por aprender el oficio.

\*\*\*\*\*

JIMENA: Con palabras no se adelanta nada. Alrededor de Valencia hay cincuenta mil tiendas enemigas. Y eso no son palabras... Nosotros no tenemos provisiones, ni caballos, ni gente, ni agua casi. Y eso tampoco son palabras.

\*\*\*\*\*

NAUSICA: [...] ¿A qué dedicaban todo el día? Bueno, el tiempo que tú les dejabas libre...





ULISES: A tejer.

NAUSICA: ¿Cómo?

ULISES: A tejer.

NAUSICA: Ah, ahora me lo explico. No las dejabas satisfechas. Una mujer que le teje un jersey a un hombre está a punto de dejarlo por otro. Tejer ocupa las manos, pero deja libre la imaginación...

ULISES: Pues Penélope tejía. Todas las mujeres de mi vida eran muy buenas tejedoras.

NAUSICA: [...] ¿Penélope has dicho? ¿Quién es esa?

ULISES: Una mujer por la que he dejado a las otras. La mía.

NAUSICA: (*no afectada*) Ah, ¿eres casado?

ULISES: Sí...ella me espera en Ítaca.

NAUSICA: Según mis cálculos, llevas veinte años fuera y dices: "ella me espera en Ítaca", igual que si se tratara de una invitación a almorzar... ¿cómo es Penélope?

ULISES: Era alta, delgada, estricta. Buena administradora.

NAUSICA: ¿Morena?

ULISES: Sí.

4. *Diálogo independiente de la acción*: los personajes no abordan los temas claves de la obra, que permanecen latentes mientras ellos hablan de asuntos triviales. El mejor ejemplo de este tipo de diálogos aparece en el personaje de Cleofás (*Los buenos días perdidos*). Debemos interpretar aquí este tipo de diálogos como un medio de "defensa" del personaje para no enfrentarse a sus problemas.

CLEOFÁS: (*Comenzando una serie de réplicas paralelas*) Los paños del altar de Santa Engracia están llenos de polvo.

CONSUELITO: Una noche fuimos a la verbena de San Pedro y me compraste media docena de claveles. Todavía los tengo.

CLEOFÁS: Y el coro está lleno de telarañas. Mañana cogemos una mesa y la escoba y hacemos zafarrancho, ¿quieres?

CONSUELITO: "Si un día me entero de que me engañas -me dijiste-, te pego un tiro y después me pego yo otro". Yo me lo creí, y luego ni tiro ni nada.

CLEOFÁS: Esta vez calzaremos bien la mesa, no vaya a pasar lo que en noviembre...cuando te caíste encima del órgano. Sonó tan fuerte, que se desprendieron tres metros de cornisa.

5. *Diálogos narrativos*: con este tipo de diálogos lo que se pretende es dar a conocer al público una historia que cuentan los mismos personajes. Podemos relacionar este tipo de diálogos con los ya señalados anteriormente ya que en las obras se emplean para informarnos del pasado de los personajes y de sus relaciones interpersonales.



CONSTANZA: Bueno, eso tampoco. No te pases que has tenido tres hijos.

JIMENA: Sin enterarme. Por lo visto, eso del "deleite carnal" que nos decían de chicas era solo para hombres...Yo de lo único que me he enterado es de lo mal que se pasa en los partos. En ese aspecto el Cid era un marido muy español: la mujer propia es tonta, decente, fría y, a ser posible, mona...El deleite carnal, en otro sitio. Lo que es en casa, al primer tapón, zurrapa.

CONSTANZA: Vamos, vamos...Todo el mundo sabe que el Cid era el marido más fiel de España.

JIMENA: Pues peor para él. Porque como haya hecho el amor sólo las veces que lo hizo conmigo, qué vida más sinsorga se pegó él.

\*\*\*\*\*

PENÉLOPE: No te enteras de nada. Telémaco no venera en su vida más que a Ulises...

ULISES: Como debe ser. Telémaco es un buen hijo de su padre.

PENÉLOPE: (*Sin oírlo*) Cree que Ulises es fuerte, valiente, hermoso. Cree que todo lo que tú has querido que se crea de ti. Ulises, conquistador de Troya, general invencible, amante infatigable, navegante perpetuo, hábil, sutil, astuto, inteligente...

ULISES: Muy bien, muy bien. Perfecto...Y así soy.

PENÉLOPE: Pero Ulises, ¿dónde tienes los ojos? ¿Para qué te ha servido correr tanto? (*Ante el espejo*) Mírate. Mira esos ojos tristes, esa cintura recargada, esas arrugas, esas canas... [...]  
[...]

PENÉLOPE: Telémaco es joven, guapo, rubio, osado. Adora la memoria de su padre. Ha heredado la gloria de su padre: inventada, es cierto, pero la gloria siempre se inventa un poco. Es el rey ideal. Y ahora vienes tú a darte a conocer. A convencer a todos de que lo que oyeron de ti no era verdad: que eres un pobre hombre que lo mejor que pudo hacer fue no regresar nunca. Ah, Ulises, ¿dónde, en qué mar se ha ahogado tu agudeza?

ULISES: (*Casi infantil*) Pero entonces, ¿qué debo hacer?

PENÉLOPE: Telémaco no debe saber nunca que su padre vive. Que herede el trono. Si mañana tú le dijeras que eres Ulises sentiría tal ira por la suplantación que no te daría tiempo a decir una palabra más. Tu hijo te mataría por defender el honor de su padre. Un vez más, Ulises sería víctima de Ulises.

6. *Diálogo como comentario de situaciones*: da lugar a escenas de género, independientes unas de otras formando una unidad temática o formal, es lo que se conoce como *Stationendrama*. No encontramos en sus obras diálogos de este tipo ya que todos se estructuran de tal manera que forman una sola unidad sin separar, es decir, unos hechos se relacionan con otros y la acción discurre, por así decirlo, en "línea recta" sin ruptura en escenas que permitan diferenciar la acción.
7. *Diálogo totalmente desvinculado de la situación*: es lo que sería una charla inacabada, ininterrumpida. Podrían interpretarse así muchos de los diálogos que



mantiene Consuelito en *Los Buenos días perdidos*, ya que muchas veces parecen no terminar y quedar inconclusos.

CONSUELITO: (*Asombrada*) ¡Ay, un sueño! Yo, también. ¿Se lo cuento? Perdone usted que hable yo sola; pero, si no, ¿a quién se lo voy a contar? Luego me cuenta usted el suyo. En el mío no salen ni doña Hortensia ni Cleofás... (*Comienza a mimar todo su relato*) Sale una niña delante de muchos soldados vestidos de celeste. Lleva una melena muy larga, colorada, ¡qué lástima! Va nadando de pie, marcando el paso como si fuesen aspas de molino. Pero sólo la niña está viva. Y, de pronto, hay que correr con la ropa por la cintura. Correr, correr. (*Señalándose atrás*) Yo, aquí, tengo hoyitos, como los niños. Y voy arrastrando la melena por el agua, como la cola de una cometa, y me echo a llorar, así...porque me he empapado los lazos de las trenzas.

LORENZO: Pero si lo que llevaba era una melena.

CONSUELITO: ¿Qué sabemos lo raro que es el pelo de las niñas? (*Cambio*) Lleva una estrella. (*Desdén por las de cartón*), pero de mar, en la raya del pelo. Y está para comérsela. Sólo que nada sirve para nada. Por fin entra en el circo. Se da la vuelta y entra. Hay un chimpancé en pijama, que marca números de teléfono. ¡Es el hijo del funambulista! ¡En el circo es que pasan unas cosas! Son costumbres libres, como dice Cleofás. Usted que también sueña, quizá sepa algo de esto.

LORENZO: Lo mío es distinto. Mi sueño es otra cosa; un deseo que tengo, algo que necesito hacer antes de morirme...

CONSUELITO: ¡Ah, ya! Vivir. (*Desencantada*) ¡Qué menguaría! ¿Usted sabe que los galápagos hablan muchísimo de noche con las estrellas? (*Lorenzo va negando cada vez más acorralado. Ella le habla como un niño a otro: con la misma seriedad*) ¿Usted sabe que cuando se toma una taza de caldo templado es muy fácil morirse de repente? ¿Usted sabe que cuando alguien hace lo que se le ocurre, terminan por ahorcarlo? Entonces, hijo, no le entiendo. ¿Usted que puñeta quiere?

8. *Diálogo indiferente a la situación que crea*: el diálogo no transcurre con un tema preciso y sólo recoge la nostalgia que produce en el presente el tiempo pasado. El mejor ejemplo se encuentra en *Los buenos días perdidos*. Ya desde el mismo título de la obra se recoge esta idea. En mayor o menor medida todos los personajes hablan de sus *buenos días perdidos*; si elegimos una figura que mejor represente este tipo de diálogos será, sin duda, Consuelito; pese a que la hemos señalado en el apartado anterior, gran parte de sus diálogos encajan en éste. También Jimena expresa esta nostalgia en distintos momentos de la obra, más que una nostalgia de la época anterior, en lo que a hechos históricos se refiere, es una nostalgia de una época dulce en lo amoroso. Lo mismo sucederá con Penélope.



Parece que son siempre las mujeres las que mantienen este tipo de diálogos, salvo en el personaje de Ulises, tal vez porque su caracterización se fundamenta en una vanagloria perdida y en un cultivo de la imagen que solo encuentra sustento en el pasado.

CONSUELITO: En Orleáns las casas son alegres. La gente se sonríe y va despacio mirando escaparates.

CLEOFÁS: ¡Orleáns es mentira!

CONSUELITO: (*Repite algo que alguien le ha contado*) Los árboles son altos y dan flores azules. Él me había dicho que el amor en Orleáns... (*No puede continuar*)

\*\*\*\*\*

MINAYA: Aquella noche, en Molina, en la cena de Abengalón, tú ibas de azul...

JIMENA: Tú, de gris.

[...]

JIMENA: (*Que se ha limpiado una lágrima*) Dónde habrá ido a parar aquella canción...Dónde habrá ido a parar aquella noche...Ahora, cuando sonrío, se me llena la cara de arrugas. Por eso no sonrío, por eso y porque no tengo ningún motivo para sonreír... Pronto tendré cuarenta años Minaya.

\*\*\*\*\*

PENÉLOPE: Brillaba...A veces, yo entreabría los ojos para verlo besarme. Él tenía los suyos cerrados, con las cejas fruncidas, como un niño que se concentra para repetir una lección de memoria. Aún no me explico cómo, poco a poco, nos fuimos separando... [...]

PENÉLOPE: [...] ¿Quién os habéis creído todos que era Ulises?

Ulises: El símbolo del hombre: eterno insatisfecho, viajero, curioso, razonador, dominador de la naturaleza, contrincante mañoso del destino, desobediente a los dioses malignos...

[...]

ULISES: Fue, es y será un héroe.

PENÉLOPE: Nuestro tiempo es trivial, amigo mío: no hay héroes ni dioses. Nadie es imprescindible.

[...]

PENÉLOPE: [...] ¿Y quién ha sacado adelante todo este mare mágnam? ¿La grandeza de Ulises? ¡Yo! Yo, Penélope. La antipática, al insoportable, la gruñona Penélope.

ULISES: (*Guasón*) De esos arrebatos ya me habló su marido. De esa pasión por hacerse la víctima. De ese querer tener siempre razón.

Añadimos una novena categoría no recogida por la Doctora Bobes, pero que nos parece llamativa por el gran empleo que el autor hace de ella, es lo que denominaríamos como *Diálogos paralelos*, es decir, aquellos diálogos que se producen



“doblemente” en la misma escena. Se trata de diálogos dos a dos, que suponen la actuación de cuatro personajes. Cada uno de los diálogos de estos pares tratará de un tema diverso, creando así sobre la escena dos “mundos paralelos” o si queremos, “dos subescenas”.

DON JENARO: (*Afirmación, dos veces*)

CLEOFÁS: Cuatro duros, Don Jenaro. (*Lo acompaña a la puerta*) Buenas tardes, don Jenaro. A su disposición y hasta cuando quiera don Jenaro. (*Sale el cliente*) Consuelito, pasa el cepillo. (*Cleofás se quita el guardapolvo. Consuelito va a obedecer*)

LORENZO: Yo le ayudo.

HORTENSIA: No faltaba más; que lo haga ella que para eso está.

LORENZO: (*A Cleofás*) ¿Ese don Jenaro es mudo?

HORTENSIA: Mudo, no. Un poquitín hijo de la gran no sé qué.

\*\*\*\*\*

JIMENA: En ese caso, Alfonso, como tío y como rey, yo pido tu permiso para casarme por segunda vez (*Tensión. Constanza se santigua. Minaya frena su gesto de dolor. María no lo cree del todo*)

ALFONSO: Bueno, bueno, bueno...

JERÓNIMO: ¿Qué ha dicho? Constanza.

CONSTANZA: ¡Qué bueno, bueno, bueno...!

ALFONSO: (*Intenta disimular su sorpresa*) Este es un desenlace en el que no había pensado... (*María hace una reverencia y sale airadamente*) Ni tu hija tampoco, por lo visto.

JERÓNIMO: (*A Constanza*) ¿Qué ha pasado?

CONSTANZA: (*Harta*) ¡Ay, qué hombre! Que se quiere casar.

JERÓNIMO: ¿El rey? Si está casado dos veces por lo menos.

CONSTANZA: No el rey; idoña Jimena!

JERÓNIMO: (*Gesto de horror*) ¡Si es la viuda del Cid! (*El Rey hace un gesto exhibiendo ante Jimena los efectos de su declaración*)

ALFONSO: (*Al único que no se ha denunciado*) ¿Tú qué opinas, Minaya?

MINAYA: (*Hermético*) No es cosa mía, señor. El permiso te lo han pedido a ti. Yo no de bodas no entiendo.

JIMENA: (*Sarcástica*) Por eso ni siquiera se casó.

\*\*\*\*\*

PENÉLOPE: [...] Y perdone también que antes me haya portado quizá groseramente. No era mi intención. Estaba indecisa, preocupada...Olvídelo, ¿una copa?

Nausica: Quiere engatusarte. No aceptes.

[...]

PENÉLOPE: [...] Se ve a la legua, por su porte y su conversación, que usted es extraordinariamente sagaz... Mi marido lo era. (*Suspira*) Por eso no fue posible sustituirlo... Las mujeres, por fuertes que parezcamos, dependemos del hombre,... sobre todo a ciertas horas...



Necesitamos su apoyo, su presencia, esa firmeza que se desprende de lo masculino. (*Saca un pitillo*) ¿Me das fuego?

NAUSICA: Quémale la nariz. Te está embaucando.

ULISES: (*A Nausica*) Calma. Vamos a ver qué sale de todo esto. Hay que oír a la gente.

[...]

NAUSICA: Óyeme, Ulises.

ULISES: Calla, por favor. No se puede ser grosero, caramba...

[...]

ULISES: Qué va, qué va. Al contrario. También al hombre le gusta a veces reposar en una mujer discreta, sólida. Cuando se ha viajado mucho, y ese es mi caso, anhelamos una compañera apacible y paciente.

NAUSICA: (*Sin esperar ya nada*) Adiós.

Hemos señalado antes que las obras discurren de modo unitario pese a que cada uno de los personajes se sitúa en contextos diferentes y, por lo tanto, también sus diálogos son diferentes. Esto se da porque los diálogos van construyendo una historia en un lugar y un tiempo determinado, esta historia es la que dota de unidad a todo el conjunto de los personajes; nos encontramos de nuevo con la *fábula* aristotélica; cada uno de ellos puede expresarse de diversa forma o contar los hechos desde un punto de vista diferente, pero lo que está en el fondo es un "hilo" dramático que los enlaza a todos en un tiempo y en un espacio común que comparten.

Cada personaje es individual, mantiene su modo de actuar, pero, tal y como señala Carmen Bobes, *se integra en el conjunto semiótico único de cada lectura o interpretación del texto dramático*. (Bobes, 1998) Las características de los personajes en el diálogo se logran mediante tres fuentes:

- a) palabra "face to face" con otros personajes.
- b) Información directa al público (con la acción o con las "zonas de acecho")
- c) Signos no verbales (luz, escenografía, maquillaje, etc.) que entran o bien en concurrencia o bien en divergencia con el diálogo.

Las zonas de acecho son aquellos lugares del escenario que ve o conoce el público en el desarrollo de la trama, pero que no son conocidos por el resto de los personajes; estas zonas permiten que el espectador conozca datos que de otro modo, y para mantener lo "real" de la trama, no serían fácilmente conocibles. No olvidemos que la no presencia en escena de un personaje, es decir, la anulación del "face to face" facilita la transmisión de datos de aquel que no se encuentra en interrelación con el resto. Esta serie de informaciones que se facilitan gracias a estas zonas son



exclusivamente para el público y para aquel que permanece al “acecho”, que se convierte en un cómplice directo del espectador aunque, en muchas ocasiones, muchos datos dados de este modo lo que provocan las situaciones de equívocos tan frecuentes, por ejemplo, en las comedias de enredo.

El mismo Gala decía en las líneas que reproducíamos al inicio, que para él el teatro es una *situación dialogada*, desde el punto de vista semiológico así es; pero no podemos pensar que los personajes pierden su entidad, todo lo contrario, cada uno de los personajes mantendrá su individualidad y el diálogo nos servirá para caracterizarlos tanto física como psicológicamente. Al oír a un personaje podemos hacernos una idea de cuáles son sus ilusiones, sus esperanzas, sus odios, sus deseos y todo ello, unido, genera la obra dramática.

Así pues, los diálogos consiguen una mejor y más profunda caracterización de los personajes; si un diálogo está bien construido no sólo estaremos oyendo las palabras de un personaje sino que podremos llegar a decir la manera de actuar y de reaccionar del mismo. Después de oír hablar a Hortensia o a Jimena o a Ulises podemos definir cómo es su carácter o saber qué tipo de hombres y mujeres son, de hecho, el análisis de los personajes se fundamenta en esto. Igual que el psicoanálisis se basa en el discurso verbal como expresión del inconsciente, nosotros nos servimos de los diálogos, de la palabra, para saber cómo es el personaje. Cada diálogo se considera como el desarrollo o como el planteamiento parcial de una de las situaciones de la obra, pero si vamos uniendo diálogo a diálogo llegamos al resultado final de la misma. Son las partes del todo, estructuradas así para dar una coherencia y un sentido a lo que se va desarrollando en la obra. Insistimos en este aspecto de la unidad de la fábula porque es lo que caracteriza a la obra teatral como tal.

A diferencia de la novela, aquí no hay un narrador omnisciente que nos “conduzca” a través de la obra, aquí son los personajes que, usando los diálogos, nos señalan el discurrir de los acontecimientos, sin embargo, la unidad de la que hemos venido hablando se consigue por el autor y sobre todo por los espectadores, ya que son ellos los que van interpretando la obra y dotándola de sentido desde el mismo momento en el que se levanta el telón. Las obras literarias no son un producto de las ciencias exactas, esto supone que cada uno de los espectadores que está sentado en la sala hará su propia interpretación de la obra. El autor pretende transmitir algo y procurará por todos los medios que esa idea llegue a todos, pero las múltiples



variantes que pueden surgir dependerán de cada uno de los espectadores que vean la obra.

Cada uno de los diálogos es independiente, esto supone también que las relaciones que se establecen en un determinado momento de la acción se pueden ver modificadas según intervengan unos personajes u otros, pero siempre acabarán interrelacionándose, formando un "ovillo" desmadejado que el espectador deberá "enrollar" para darle sentido e interpretarlo.





### **III.2.2. REINA, DIOSA, MADRE Y PROSTITUTA.**

"No se nace mujer, se llega a serlo"

Simone de Beauvoir

#### **III.2.2.1 Anillos para una dama. Jimena o la figura de la reina.**

"Las mujeres que detentan roles de hombres constituyen una porción de élite dentro de la población femenina, pocas mujeres en la historia han llegado a tener una posición dominante en el mundo del trabajo e incluso menos han competido con varones y llegado a ser políticas o reinas. "(Zimbalist , 1973: 9-13)

- **EL TIEMPO.**

¿Por qué empezar el análisis de Jimena por esta cuestión? Porque el tiempo en esta obra tiene una importancia crucial, desde las acotaciones iniciales en donde se insiste en la supuesta atemporalidad de la escenografía y el vestuario; hasta el Tiempo con mayúscula, que identificaremos con Historia ya que, tal y como se demostrará en las próximas líneas, Jimena va más allá de la representación de un personaje histórico para pasar a simbolizar a toda una generación de mujeres.

Veamos las acotaciones que corroboran lo expuesto anteriormente. Al inicio de la obra aparecen de este modo:

*ESCENARIO: Bastará una cámara en unos tonos neutros. Quizá alguna vaga sugerencia morisca que distinga las localizaciones. El mobiliario imprescindible, requerido por el diálogo. A cargo de la luz quedará lo demás. Es importante la utilización de distintos niveles.*

*VESTUARIO: El vestuario, que al principio es de época, aunque no muy marcado, luego va modernizándose. Pero no se debe hacer rabiosamente. Que suceda como con el lenguaje: es de hoy, lo entendemos, pero tiene no sé qué aroma ajeno al lenguaje estrictamente de hoy.*

Al inicio de la parte primera aparece una acotación bastante detallada de lo que pretende Gala con el vestuario de los personajes, en esa misma acotación encontramos la palabra clave: *acrónico*.



*En la Iglesia Mayor de Santa María de Valencia. Sobre un estrado forrado de negro, DOÑA JIMENA. Ligeramente más bajos, DOÑA MARÍA y MINAYA ALVAR FAÑEZ, cada uno a un lado. En segundo término, DOÑA CONSTANZA. Las mujeres están arrodilladas; el hombre, de pie. Ellas llevan riguroso luto; trajes largos, de corte acrónico y velados los rostros. MINAYA, un taje vagamente militar, vagamente cortesano, imposible de situar en época alguna. El OBISPO JERÓNIMO, en una altura muy superior, con ornamentos que pueden parecer románicos o modernísimos. Cuando se alza el telón, continúa la oración fúnebre que está pronunciando.*

Tal vez debamos partir de un planteamiento previo, que ya se anunciaba al inicio del presente capítulo; Jimena va más allá de la obra porque Gala está reescribiendo a un personaje real, histórico, sobre el cual ya nos hemos creado una imagen. Sabemos que Gala se documentó ampliamente para la creación de esta obra, suponemos, por tanto, que sería conocedor de las diferentes interpretaciones críticas que había recibido el personaje de Jimena.

En un interesante artículo de Isabel Navas Ocaña (Navas, 2008: 325-351) se hace un estudio comparativo de la figura de las mujeres en diferentes tipos de textos propios de la Edad Media (cantares, romances, crónicas). Obviamente la figura de Jimena ocupa buena parte del citado artículo y en él se nos plantean dos concepciones completamente opuestas de Doña Jimena: la Jimena del cantar, sumisa esposa que sirve para ensalzar y humanizar la figura del héroe y la Jimena de los romances; a la que se llegará a calificar de "irreflexiva y lujuriosa".

#### La Jimena del Cantar.

El matrimonio medieval es, en realidad, el trasunto de las relaciones feudales de vasallaje entre señor y siervo.

El matrimonio concertado de Jimena y el Cid en el cantar evidencia la consideración de la mujer como "*objeto de intercambio*" de los intereses masculinos ya sean políticos o sociales y, en consecuencia, la Jimena que aparece aquí es modelo de sumisión y pasividad. Frente a esta caracterización, en los romances aparece como una mujer activa, capaz de expresar sus deseos y de defender sus derechos y se muestra mucho más proclive a evidenciar sus emociones, esta Jimena sigue la tradición de la corriente de misoginia que arranca del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera ya que, en el fondo, de lo que se trata es de mostrar todo lo negativo de la figura femenina. Jimena deja de ser el "personaje paradigmático de la épica" y se convierte en una "Jimena viva" de rasgos claramente individualizados.



De ahí que la Jimena de Gala (recordemos que fue creada poco antes de la muerte de Franco) se pregunte por cómo vivir sin la supuesta "alma y guía espiritual" del pueblo, y acabe rebelándose como la Jimena Histórica para dar paso a la Jimena real que se enamora de Minaya y confiesa su amor. Siguiendo la teoría anterior, supondría el paso de la Jimena del cantar a la del romance.

Otra estudiosa de la figura de la Jimena en el Cantar, Carolyn Bluestine (Bluestine, 1978: 404-409) mantiene la tesis de que los personajes femeninos pueden tener un carácter secundario, pero son esenciales para entender la estructura y textura artística del cantar, no olvidemos que a través de las mujeres se aportan datos sobre las costumbres y las leyes de la época, algo que contribuye de modo esencial al realismo del cantar, rasgo fundamental del mismo.

Esa representación de Jimena la dota de una importancia capital para lograr la intención del poeta: matizar la figura heroica del Cid y al tiempo ensalzarla. Tal vez por eso no se menciona el hecho histórico de la defensa de Valencia contra los almorávides protagonizado por una Jimena ya viuda. Obviamente con esta narración se rompería la imagen de la sumisa fiel esposa y madre y, además, perjudicaría a la imagen del Cid. Probablemente debido a esto, este hecho histórico es uno de los ejes centrales de la obra de Gala que parte no de una Jimena esposa, sino de una Jimena mujer.

La crítica feminista ve a la Jimena del cantar como ejemplo de las condiciones de vida de la mujer medieval y como exponente de la ideología patriarcal dominante en la Edad Media, sometida a la autoridad del Cid a quien rinde vasallaje; en cambio la Jimena de los romances serviría de modelo de expresión y reivindicación del papel de las mujeres, como desafío de las propias mujeres hacia las convenciones de género impuestas por el sistema patriarcal.

La Jimena de Gala será, tal y como veremos, la conjunción de ambas Jimenas. Su ruptura con el sistema patriarcal, acabará en claudicación. La obra tuvo un gran éxito en 1973, probablemente debido al tono provocador de una obra que lejos de querer recrear el siglo XII, utiliza la Historia para desmitificarla. La Jimena de la obra difiere bastante del personaje literario del Cantar (al menos al inicio): se rebela contra su destino de viuda, contra el rey Alfonso VI e incluso contra María, su hija. No es una mujer medieval como no son medievales ni las costumbres ni el uso del lenguaje o el uso de decorados y vestuario intemporales y acrónicos.



La atemporalidad con la que pretende marcar Antonio Gala la obra proviene de su concepción del Tiempo dramático. Para él, el único tiempo pertinente, desde el punto de vista del personaje, es el psicológico; por ello, en las obras de Antonio Gala -en general, es una característica de toda su producción dramática- las referencias temporales son escasas, vagas y las acotaciones se limitan la mayor parte de las veces a la acción o a diferenciar día y noche, pero no a concretar una época; con ello lo que consigue es que sea el propio espectador quien aplique la obra a su Tiempo, trasladando la problemática que se plantea a su época y dotando al espectáculo teatral de una gran actualidad.

Esta Jimena seguro que provocaría la inmediata identificación por parte de las mujeres de los 70, comprensivas con su papel de viuda, pero también receptivas ante la "revolución" que pretende el personaje (intentaré demostrar que no es tal), sobre todo aquellas mujeres pertenecientes a una clase media-alta que, entre otras cosas, eran las que acudían a los teatros en ese tiempo.

En general, la identificación del público se daría también por la fina ironía que subyace en la obra y que, de modo incluso paródico, Gala lleva a escena. Esta parodia se centra, sobre todo, en la Iglesia y en el concepto de Patria/Estado. Temas que no hace falta ni mencionar hasta qué punto eran importantes y estaban de total actualidad en el año en el que se estrenó la obra. Para oponerse a la política de esta época, Gala utiliza la Historia como una metáfora, usa a Jimena como la mujer que es capaz de burlarse del clero, la religión, la monarquía, el concepto de patria e incluso, de sí misma. Como advierte Carmen Castañón (93: 25-26): "Jimena lleva al escenario su ansia de vivir, su anhelo de consumir el amor que siente, que ha sentido por Minaya, el amigo del Cid, y consumirse con él. Ella quiere ser ella misma. Minaya también lo sabe, pero como dice Gala "es demasiado fiel a lo que ha muerto, y eso le impide transformar el futuro". Ambos serán asfixiados por una historia, la Historia que prohíbe el amor. Jimena no quiere enriquecer la historia, quiere gozar la vida, compartir la euforia de estar viva. Quiere que le permitan pasar por la difícil prueba de la convivencia, experimentar la serenidad de mirar algo juntos olvidando, por un momento de mirarse uno a otro. Nada le será permitido: solo aceptar la continuidad impasible de la Historia"

A lo largo de la obra Jimena reflexiona acerca de su edad y del paso del tiempo a partir de las palabras de Constanza y del recuerdo. El papel de Constanza en este



sentido es clave. Queda claramente delimitada su función de criada, asumiendo los roles literarios de este tipo de personajes: se le supone una especie de voz de conciencia que no es tal ya que, en realidad, no trata de aconsejar a Jimena preocupándose por ella sino que busca su propio beneficio y esa es la verdadera voz que habla. Como si de un personaje de una obra clásica se tratara, es la que hace comentarios pícaros, de referencia sexual, la que engaña, la que se deja llevar por la avaricia "vendiendo" y traicionando a Jimena al modo más celestinesco. Constanza sirve también para que, en los diálogos que mantiene con Jimena, se nos den datos de la "historia de ambas" y tengamos algunas claves de interpretación de ambos personajes, entre ellas, los referentes a la juventud de Jimena cuando se casó con el Cid.

Lo que hay en el fondo de esa referencia es una reflexión sobre la pérdida de la juventud, eco del "*Tempus Fugit*". Este tópico, junto con el "*Carpe Diem*", está latente a lo largo de toda la obra, de ahí que consideremos el Tiempo como uno de los grandes temas que estructuran la figura de Jimena. Gala tiene una concepción del tiempo que recuerda enormemente las Coplas de Jorge Manrique, o lo que es lo mismo, presenta una concepción prerrenacentista que apunta a un claro *Carpe Diem*. Para Gala, el pasado y el futuro tal y como anota Díaz Padilla (1981: XVII-CLV): "Son las trampas del tiempo que ya no es. Si el ser humano realmente quiere vivir su vida debe entregarse al presente, si no malgasta su existencia."

De ahí que cuando Jimena habla con María parece que el tópico que está siempre presente, tal vez por el miedo de la protagonista ante la actitud de su hija, sea el *Carpe Diem*.

JIMENA: ... (*Un cambio. Una verdad. Acercándose*). Diviértete. Disfruta. Agarra con los dientes tu vida, la que creas que es tu vida y que te maten antes de soltarla... ¡Vive, María, vive! Tienes razón, Constanza. Porque a mi edad, nadie va a agradecerte que hayas dejado de vivir.

Este "*carpe diem*" es casi como un grito desesperado. Jimena no quiere que María haga lo que ella hizo: entregar su vida y renunciar a ella. De nuevo sentimos esa desazón en Jimena, ahora es todavía, si cabe, más clara. Ella reconoce abiertamente que ha perdido su vida:



JIMENA: Tu vida es solo tuya. Que no te la destrocen. Nadie. Ni rey ni roque...Con una mujer sacrificada basta en la familia.

Y será la propia Jimena quien identifique a su hija con la Historia, con la memoria del pasado y las cadenas del ayer.

JIMENA: [...] Bueno, por fin vamos a poder tomarnos una tacita de café sin contar con la Historia.

María insiste constantemente en que su madre es la viuda del Cid y que por eso debe vestirse, o lo que es lo mismo, que se ponga el traje de la historia, que asuma su papel, que ante todo se comporte como se le supone que debe hacerlo. Como en muchas obras de Gala, se hacen reflexiones sobre el teatro en relación con el papel o con la situación que vive alguno de los personajes. El "peso" de la historia sirve aquí para relacionar a ambos:

JIMENA: *(Un poco irreal y, sin embargo, exactísima)* Los actores que representan una historia sin los trajes, ni los objetos, ni las palabras adecuadas; sin todo el atrezzo que corresponde a esa historia, pueden parecer locos...Pero más locos son los creen estar representando la verdadera Historia, la Historia con mayúscula, hija mía... *(Más cercana)*. Yo siempre me he encontrado perdida en esa Historia grande. Me ha sobrado Historia por todos lados... *(Maliciosa)* El muerto era mayor...

Una de las características comunes a varias mujeres de las obras de Antonio Gala es la del autoengaño amoroso y creer que, con él, serán capaces de resistirse al paso del tiempo. Como en el caso de Jimena, este amor no ha sido consumado y lo que queda es la nostalgia y el anhelo de lo que nunca ha sucedido; así se para el tiempo, y se quedan estancadas en ese amor de juventud que se acaba idealizando por completo, hasta tal punto que será la única ilusión de sus vidas. En el fondo lo que hay es una negación de la realidad o tal y como se nos señala: "La búsqueda incesante del amor por Jimena representa un desesperado esfuerzo por rechazar el paso del tiempo sobre su cuerpo: se niega a reconocer el acto amoroso como protesta de la no consumación de sus cuerpos por otros". (Díaz Padilla, 1981: XVII-CLV)



La relación entre Minaya y Jimena es una relación marcada por dos puntos clave: el Tiempo y la figura del Cid. Su amor había comenzado en "*la primavera de sus vidas*", es decir, en su juventud. Gala tiene predilección por ciertos meses del año y las estaciones de verano y primavera; en realidad, mantiene la tópica identificación renacentista de la juventud con la primavera y de la vejez con el invierno. Indirectamente recrea el *Coged de vuestra alegre primavera el dulce fruto* garcilasiano. Ese amor de "primavera" no pudo *brotar en verano* porque la figura del Cid era demasiado poderosa para ambos y les obligó a mantener en secreto y en silencio, incluso para ellos mismos, su amor. Cuando el Cid ya no está físicamente, ya no es el Tiempo; el supuesto verano les pasó delante y en el otoño de sus vidas ya no puede brotar el amor.

Aunque en próximos apartados ahondaremos en el tema de su relación amorosa, es importante dejar claro que, más que una relación de amor, es, tal y como vimos, "un desesperado esfuerzo por rechazar el paso del tiempo". Jimena se resiste, se aferra a una ilusión pasada, a una ilusión mitificada porque nunca llegó a realizarse, y eso la lleva a sentir una gran añoranza de lo que nunca sucedió. Esa idealización del ayer, es el sueño, lo que permite a Jimena escapar de sus cadenas, es decir, romper el Tiempo.

Los diálogos entre ellos están marcados por una clara supremacía del papel femenino, Minaya aparece sumiso, cortés, paciente... fiel ejemplo de lo que el Cid esperaba de él. Él también se resiste a romper con la Historia y el Tiempo. Sin embargo, al final Jimena sucumbe y canta una canción como símbolo de resignación, de asumir que todo se acabó. Ahora es Minaya el fuerte, el que lleva las riendas. Jimena se derrumba y aparece, de nuevo, el tópico del "tempus fugit". Ya no hay tiempo de sonrisas porque todo está perdido, pasado.

JIMENA: (*Que casi se ha limpiado un lágrima*) Dónde habrá ido a parar aquella canción...Dónde habrá ido a parar aquella noche...Ahora, cuando sonrío, se me llena la cara de arrugas. Por eso no sonrío, por eso y porque no tengo ningún motivo para sonreír... Pronto tendré cuarenta años Minaya.

Cuando le toca el turno a Minaya le cuenta todo a Jimena y es él quien se autodefine como antes lo hizo Jimena. Más que una autodefinición es una



autoconfesión. Todo se estructura en recuerdos, en lamentos de "cualquier tiempo pasado fue mejor" y en resignación.

MINAYA: [...] La suerte estaba echada. Cualquier destino, por extraño que sea, se define en un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Yo, entonces, en aquella mañana supe que no iba a ser jamás otra cosa que el fiel enamorado de Jimena...Que toda mi vida iba a consistir en llegar el segundo...[...] Lo único que no se ha dicho de mí es lo más importante, lo que soy: el silencioso, el silencioso enamorado de Jimena Díaz.

- **EL "SER" Y EL "TENER".**

Jimena representa una queja, una reivindicación para las mujeres que han estado, y en muchos casos están, obligadas a vivir a la sombra de otros (esposos, hijos, padres...). Algunos críticos han querido ver en ella la representación del comportamiento de las mujeres en su clímax, en vez de ver su problema como un reflejo de lo que las estructuras patriarcales suponían para muchas mujeres.

Resulta obvio afirmar que Jimena no es feliz, pero no lo es no por su edad o por su situación física sino que es infeliz porque, desde el exterior, la obligan a desempeñar ese papel. Desde el inicio de la obra quedan perfectamente delimitados los caracteres de los personajes y su función. El Obispo está pronunciando una oración fúnebre en la que se hace una alabanza hiperbólica del Cid y sus hazañas. Jimena parece ajena a sus palabras, ya en el comienzo nos sorprende con unas frases cargadas de ironía e incluso de comicidad, reforzada con las continuas interrupciones que le hace al Obispo. No solo lo interrumpe con la palabra, sino que utiliza el elemento externo del cinturón de la sultana que lleva colgado.

Su hija María mantiene una actitud mucho más "responsable" recriminándole a su madre que hable, que haga ruido... En realidad, la oración fúnebre sirve para situar ya desde el inicio a Jimena en esa posición escéptica e incluso un tanto cómica con respecto a la figura del Cid (aún no sabemos la razón de esta actitud, pero ya se anuncia). A Jimena la obligan a ser vieja, a tapar su cuerpo como si fuese vergonzoso o como si ya no pudiera resultar deseable y atractivo, la obligan a callar; en definitiva, la condenan a ser una muerta en vida, la eterna viuda...

Lo que representa el luto ya había sido denunciado por autores como Lorca en su *Casa de Bernarda Alba*. Para autoras como María José Sánchez-Cascado (1996: 219) esta obra lorquiana con la que, en este sentido, trazamos un paralelismo: "se





articula en torno al silencio y al encierro que tienen como correlato la virginidad y el orden-ley y, como transgresión, la palabra y "la salida" (locura-muerte)" La esclavitud a la que se veía sometida la esposa era tal que la muerte del esposo trascendía y al final suponía también la muerte metafórica de ella misma. Sirvan unas palabras de Zimbalist (73: 9-13) para comprender mejor qué representa una viuda en ciertas sociedades: "En algunos lugares se relaciona el peligro, la censura, con la mujer que lleva luto por la muerte de sus parientes masculinos. El hecho de que muchas sociedades hayan prestado mucha más elaboración cultural al papel de la viuda que al del viudo es muestra de que dichos conflictos existen. Los hombres pueden tener un papel activo en los rituales del luto, pero son las mujeres y no los hombres los que lloran más y más fuerte o las que en otros aspectos tiene que mostrar más sufrimiento ante la muerte. La creencia de que una viuda es anómala parece que está mucho más arraigada en aquellos grupos en los que se definen a la mujer exclusivamente por y a través de sus relaciones con los hombres."

Igual que ocurría con Bernarda y sus hijas, o con la propia Jimena, se las ve como algo "anómalo", y no solo eso, sino que además, es su propio entorno el que cierra el círculo y no permite que el luto deje de determinar sus vidas.

Esa es la situación de partida, Jimena tras dos años de luto ya no puede más, está harta y piensa rebelarse, no tiene nada que perder, ya está todo perdido, el Cid la ha aniquilado; en esta apuesta personal solo le queda ganar.

A María ya las mismas acotaciones nos la han descrito como "*eficaz, contundente, segura y realista, como siempre que riñe a su madre porque está en braga y sujetador y para ella está desnuda*". Sin embargo, para Jimena este gesto va más allá de un simple desnudo. Tal y como dice López Estrada: "no es que Gala quiera mostrarnos un relativo strip -tease en una figura tan respetable como Jimena, a manera de concesión a una moda escénica, sino que el gesto tiene una profunda significación; lo que se quita es el traje de la historia y se queda solo con su condición femenina"

El primer signo de cambio viene indicado por la bata blanca, símbolo de renovación. El blanco como símbolo de lo puro, de la luz, de la alegría y lo positivo. El antagonista del negro. Con este signo Jimena ya se sitúa como el personaje antagonista, no a otro, sino a toda una situación, al tiempo que deja clara su postura en la obra. Ella querría volver al blanco, al momento de su soltería, de su virginidad



física y espiritual, pero sabe que eso es imposible, que lo vivido es imborrable y que lo único que le queda es procurar que su hija no cometa el mismo error; pero María no comparte para nada la visión del mundo y del amor que tiene su madre. María es pragmática y se ha adaptado a las circunstancias, su madre se resiste y por eso le dice: "¡Vive, María! Tu vida es solo tuya. Que no te la destrocen."

También el color y el sabor del café remiten a la oposición pasado-presente. Ahora Jimena lo toma solo y amargo porque dice que le va mejor al luto y apunta que de joven lo tomaba con leche y mucha azúcar. De nuevo el negro frente al blanco, lo amargo frente a lo dulce, la desilusión frente a la inocencia. Un antes y un después, o lo que es lo mismo: dos Jimenas.

Con la fina ironía que permanecerá en el personaje hasta el final de la obra, comenta que el café está tan bueno y está disfrutando tanto que tiene la impresión de serle infiel a alguien, es decir, a Jimena no le está permitido disfrutar de nada; por supuesto en público era impensable, pero tampoco podrá hacerlo en privado porque su propia hija (entre otros) le recuerda que hay prescripciones morales y religiosas que no se lo permiten. La frase tipo será: "*La mujer no debe...*" y Jimena, que comienza a sentirse más mujer que nunca se rebela como una adolescente a la que le se le muestra el mundo y se le ofrece en todo su esplendor. Ese "la mujer no debe" responde al concepto de honra, a las apariencias, al salvaguardar una supuesta "integridad". Dicha concepción supone adecuarse a las normas que estipula la sociedad. Recordemos que Alfonso le dice a Jimena "más vale parecer que ser", y esto acaba destruyendo a Jimena que pierde su propia identidad, se anula a sí misma con una supuesta justificación que va en beneficio tales como el Estado, la Patria...

Para mantener intacta la honra, Jimena debe guardar las apariencias en sus palabras, en su comportamiento -incluido el religioso-, y en el vestir; con respecto a este último, críticos como Díaz Padilla afirman que debido a la falta de personalidad de los personajes de Gala, estos deben suplirla con unos ropajes que actúan de disfraces o de máscara para que así, al menos, "les den una entidad convencional, aparente de cara a los demás o bien para ejercer una profesión o la máxima jerarquía de la nación". (Díaz Padilla, 1981: XVII-CLV)

Quiero destacar este párrafo porque no creo que los personajes de Gala carezcan de personalidad, los ropajes, al menos en esta obra, son simbólicos; ya hemos visto el uso del color tanto en la ropa como en los objetos. Hemos señalado



también como Jimena quiere despojarse continuamente de sus ropas que la agobian y la comprimen, los vestidos en esta obra no son meros disfraces, trascienden esa dimensión para pasar a ser elementos con una fuerte carga semiótica.

Sin embargo, no pensemos que por el mero hecho de ser trasunto de la sociedad española son seres de “escasa entidad personal” debido a la mediatización que sufren por las reglas y las convenciones que rigen su sociedad. Sí, esos personajes son un trasunto de la sociedad española de la época como ya hemos ido señalando en párrafos anteriores, pero justamente por eso no creo que sean seres de escasa *entidad personal*; el hecho de que estén mediatizados no debería infravalorarlos. En el caso concreto de las mujeres, -ahora, Jimena-, esa entidad personal viene coartada por el sistema patriarcal al que se ve sometida, ella no quiere, lo hemos visto, se resiste; pero la figura del Cid, Alfonso, y María, su propia hija, refuerzan un sistema patriarcal en el que Jimena se ve obligada a renunciar a sí misma, a su verdadera identidad. Además, no olvidemos que si eso trata de ser una crítica desde la perspectiva del autor, resulta paradójico que Jimena sucumba y al final asuma esa supuesta apariencia social. No deja de ser otra forma de claudicar y aceptar él mismo esos roles sociales, es decir, Jimena, como mujer, no tiene opción.

Mientras el personaje de Jimena crece en la obra, los hechos se suceden, y se produce el sitio de Valencia. El rey de Castilla, Alfonso, tío de Jimena, viene a ayudarles contra el sitio. Se queja de que el Cid era un mito que eclipsaba a todos los demás, y Jimena, en su añoranza, compara a su difunto marido con Minaya: “Las pastoras se enamoran de las estrellas, pero se suelen casar con pastores”, ahí está el conflicto y el desengaño. Ella creyó que se casaba con una estrella, pero esa imagen idealizada del hombre perfecto, se derrumba con el día a día y la convivencia. Esta idea está presente en las tres obras que nos ocupan, sobre todo en *¿Por qué corres Ulises?*, donde Nausica se va desengañando y donde Penélope, con más experiencia, ya está desengañada del todo y asume que Ulises es un hombre como los demás. Consuelito también ha dejado de creer en Cleofás, pero retoma el concepto de amor idealizado en la figura de Lorenzo.

Como vemos, este desengaño de las mujeres es una constante en las obras de Gala. Las mujeres siempre están despertando de un letargo, rompiendo cadenas, son personajes transgresores, y Jimena representa este arquetipo de forma rotunda hasta



que al final sucumbe, “agacha” la cabeza y cumple su papel con la Historia. Círculo constante como el anillo de Jimena del que no hay salida.

¿Lo habría hecho el Cid? Seguramente la justificación para él habría sido mucho más sencilla, “no es bueno que el hombre esté solo” y otro matrimonio serviría incluso para reforzar su figura. Ella no. Alma y cuerpo entregadas al Cid, y ello implica que también se debiera a España. De alguna manera, Jimena nos muestra la teoría de que la condición de las mujeres será inferior en aquellas sociedades en las que exista una fuerte diferenciación entre los terrenos de actividad doméstica y pública y en aquellas en que las mujeres estén aisladas unas de otras y colocadas bajo la autoridad de un solo hombre de la casa... (Primero el Cid, ahora Alfonso...) La posición de Jimena se eleva en el momento en que puede y quiere luchar por cambiar dicha situación ante la autoridad del Rey Alfonso, o incluso de la que trata de establecer su propia hija. Jimena intentará decir, asumir decisiones, intentará formar parte “de ese mundo de hombres” que la condena a ser la eterna viuda de un héroe mitificado.

El Cid es la estrella, la fama, el poder incluso más allá de la muerte, pero Jimena sabe que no es así, que el Cid también tenía miedo, también sufría, también era humano, y no esa especie de semidiós al que todos creían conocer. María mitifica al héroe, mientras Jimena le hace caer del pedestal: “[...] Si a la gente no se le subiera a un pedestal, no habría que bajarla a empujones después”.

En esta réplica dirigida a su hija, Jimena pone de relieve las contradicciones de la vida de ésta. ¿Mujer de un solo hombre después de la afrenta de Corpes? Además, comienza a presentar el conflicto edípico observable en María desde el inicio:

JIMENA: Déjala. Esta mosquita muerta, desde pequeña, me ha tenido envidia. A ella le hubiera gustado ser doña Jimena, pero llegó tarde... Una mujer sólo un hombre, ¿no es eso? ¡Para siempre!... ¿Y pensabais lo mismo cuando a ti y a tu hermana, en el robledal de Corpes, os pusieron el culo morado a cintarazos los infantes de Carrión? Entonces no, ¿verdad? Entonces erais las mal casadas y había que descansar...Os volvisteis llorando, señoritas de la media almendra, a casa de papá. A que él os arreglara las cosas otra vez.

Jimena humaniza al Cid constantemente, ella amó al hombre, no al héroe, al que roncaba y al que tenía miedo, algo que no encaja en la estructura que María tiene de su padre: los héroes no tienen miedo.



De nuevo el binomio Jimena/María que se ofrece como oposición entre la vida asociada al hombre, el sexo, el deseo; frente al héroe, los papeles, el qué dirán que se asocia al territorio.

Jimena ya se cansa, ya está harta de aguantar esa actitud impertinente de su hija. Ella también es España, ¿es ella la verdadera heroína? Parece, por su intervención, que Gala ya quiere hacernos verlo así.

JIMENA: [...] El Cid era el ápice de España: eso lo sé yo mejor que nadie. Y lo quise. Los demás quisisteis el bla-bla-bla, y el yelmo, y la coraza, y el poderío, y el gesto. Yo quise sus ronquidos, su asma de última hora, su cansancio y su miedo...

MARÍA: ¿Su miedo? (Gesto de María)

JIMENA: ¡Sí, su miedo! ¿Quién te ha dicho a ti que el Cid no tuvo miedo ni pasó noches tristes? Fue un ápice de España. ¡Pero también yo soy España! (Besa los dedos en cruz) ¡Por estas! Y te digo que si en este país hay pocas cosas que merezcan la pena, las hay que están derechas, bien plantadas, y sólo Dios las muda. Yo soy Jimena Díaz y necesitas tú comer muchas sopas para llegarme siquiera a la cintura. ¡Pues no faltaba más!

Emplea Gala un juego teatral que nos sirve para ver el desdoblamiento del personaje de Jimena. Hay dos Jimenas: la mujer y la viuda del Cid y Gala establece un diálogo paralelo entre la voz en off de Jimena y Jimena misma, como la cara y la cruz de la misma moneda. La Voz arenga al pueblo a la lucha, a la unión, es el reflejo de la Jimena viuda y de los valores patrióticos, mientras que la Jimena mujer sabe que todo lo que está diciendo y haciendo es inútil.

JIMENA: Con palabras no se adelanta nada. Alrededor de Valencia hay cincuenta mil tiendas enemigas. Y eso no son palabras... Nosotros no tenemos provisiones, ni caballos, ni gente, ni agua casi. Y eso tampoco son palabras.

Jimena es hiriente, crítica, consciente de que todo está perdido: Solo un milagro puede salvarnos ya [...] Yo he vivido demasiado tiempo entre frailes para seguir creyendo en los milagros.

Por supuesto, aparece la figura del Cid como el elemento clave de la unión y la fuerza de un pueblo. Lo curioso es que justo al acabar, Jimena se pone a hablar con Constanza de un tema tan trivial como es hacer la cena.



VOZ DE JIMENA (EN "OFF"): ¡A cabalgar! ¡En nombre de Dios y de Santiago! Sobre Babiaca, el caballo que fue de Almotamid, aún cabalga Mío Cid Rodrigo entre vosotros. Cabe el arzón, en cruz, lleva sus dos espadas: Tizona, que ganó al rey Búcar, y Colada, que la ganó al Ramón el catalán [...]

Esta voz de Jimena, positiva, fuerte, que infunde ánimo y ganas de luchar, parece "romperse" y de pronto se transforma y se hunde. El recuerdo del Cid, o acaso la situación, ha traspasado y superado a Jimena:

VOZ DE JIMENA (EN "OFF'): Estoy sola. Hace frío y estoy sola...Veo sombras temblando en la terraza...Huele a sangre y a mar...He envejecido y sé que soy inútil (Ante un espejo) ¿Eres Jimena acaso o eres solo esa figura negra a la que llaman viuda del Cid<sup>f</sup>... Es preciso olvidar. Huir de aquí. Cerrar los ojos y pensar en aquel mar de Asturias, anterior a la boda, cuando yo era aún y o... ¡Olvidar! ¡Qué imposible! (Por los ruidos) En la batalla, sí: entre el clamor, el polvo, el griterío es más fácil ser otro. Pero en la soledad...

Y para concluir este momento tan intenso, en vez de voz es la propia Jimena quien coge la "voz de la conciencia" y habla en alto sentenciando la idea que ha venido "flotando" en todo el acto.

JIMENA: Es preciso olvidar al Cid, Jimena Díaz...Es preciso olvidar para salvarse [...]

El Cid sigue presente, de hecho, parece que su presencia y su impacto en los personajes va "in crescendo" desde el inicio.

ALFONSO: Claro. Eráis muy poquito...y el Cid. El Cid, él solo, era un ejército.

Jimena describe el grupo familiar que se encuentra en escena. De nuevo, es un personaje quien define, literalmente, a los demás.

JIMENA: [...] Alfonso es un rey moderno, ¿no lo ves? Nada de trompeterías. Si la Historia llama a la puerta, él se viste deprisa y abre; pero, entre tanto... ¿eh? El, de paisano. Esto es un grupito familiar: Alfonso es tío mío; María es mi hija -mi yerno no está porque se acaba de ir a Barcelona llevándose sus tropas: muy gentil, como ves-; Minaya es mi sobrino, mi sobrino político se entiende. Y Constanza es una especie de abuela universal...Tú eres valiente, sordo, afectuoso, francés y obispo: todo a tu manera, por supuesto. ¿Qué más quieres? Procura ser esta tarde, como si dijéramos, un párroco de cabecera y nada más. ¿Entendido? Bueno, pues se ha



reunido este amable grupito familiar para decidir que se hace con una finca mía que se llama Valencia.

Con esa ironía constante parece que Jimena se ríe de todo. Ella se mantiene en un plano superior con respecto al resto de personajes, está por encima de ellos.

Al referirse a Valencia vuelve a surgir el tema del Cid; por supuesto la introducción del tema se debe a María que, en este caso, entra en discusión con el rey a causa del destierro de su padre. Ahora es Alfonso quien aporta nuevos datos de un héroe a quien se va desfigurando a medida que avanza la obra.

ALFONSO: [...] El Cid no era un vasallo. No tenía condiciones. Ni siquiera fue una persona: fue un acontecimiento. Ya mí me tocó la china de que el Cid "ocurriera" en mi reinado: mala suerte que tuve.

Alfonso es el más cruel y claro a la hora de hablar del Cid. Además, según va avanzando la obra, descubrimos que es el personaje más pragmático de todos, de ahí que no admita ningún tipo de idealización. Minaya, en cambio, siempre ensalza y defiende al Cid; esa defensa la entiende como un acto de fidelidad hacia alguien que más que ser su señor, fue su amigo.

MINAYA: (Firme) Ha sido el hombre mayor de nuestro tiempo.

ALFONSO: Pues eso es lo que digo. Y, por tanto, el más incómodo y el más perturbador. El Cid no es significativo, Minaya; no representa a nadie: se representa él solo. Tú, por ejemplo, simbolizas mucho mejor las virtudes de la mayoría silenciosa. ..El Cid fue una vedette, una estrella fugaz, gracias a Dios.

[...]

MINAYA: El Cid, señor, quiso crear un orden nuevo: esa es su trascendencia

ALFONSO: En efecto. Y muchas cosas debían morir para que naciera ese orden nuevo. Une de ellas, el Cid... Ya no existe. Empeñándose en hacerlo pervivir es negar su trabajo. Porque él no se buscó a sí mismo, buscaba ese orden nuevo que tú dices [...]

JERÓNIMO: (Acercándose a Alfonso) El Cid es insustituible.

ALFONSO: Más aún, padre. Es insustituible, una vez que ha dejado de existir. Todos nosotros somos comas, puntos y aparte, puntos y seguido en este vago relato de la Historia. Él, no; él es un gran paréntesis. Pasa y es como si no estuviera escrito. Hasta entorpece la lectura...No sirve para nada, nada de lo que él hizo.



Alfonso se justifica y se defiende apelando a la Historia: el fin justifica los medios. Le exige un sacrificio a Jimena al que ella responde con su condición de mujer, no de personaje histórico.

**ALFONSO:** La Historia no se escribe con las manos lavadas. Todos hemos sufrido, y eso es, cabalmente, a lo que tú te niegas.

**JIMENA:** Yo no he nacido rey. Ni hija de rey, que se castra en testamento. He nacido mujer ¡Y ya he sufrido! Ahora voy a comerme en el desván ese cuscurro que me habéis dejado. Quiero roerlo antes de que se me caigan los dientes y no pueda.

Jimena quiere dejar la historia, quiere dejar la vida pública para ser ella misma:

Que me dejen salirme de la Historia [...] Que se olviden de mí es lo que pido y que me consientan ser como yo quiera.

Alfonso intenta persuadirla, que abandone la idea, pero es en vano. Él alude a razones como son la patria, la Historia, el mito del Cid y el sacrificio por el reino. Frente a esto Jimena solo quiere libertad y que la quieran; no se trata de sexo, sino de sentirse amada e importante. Perdió al Cid y a uno de sus hijos en batalla. Jimena no quiere luchar más, quiere que esta sea la última batalla que libere, su batalla. Para ella ya no hay más patria que el amor, por eso grita: ¡Amo a Minaya! ¡No tengo más patria que Minaya!

**JIMENA:** (*Yendo al centro*) Muy bien. A esto quería llegar. El Cid ha muerto. Yo he sido su mujer. Su memoria es sagrada...Pero yo sigo viva. Cerremos el paréntesis. Tachémoslo. No ha existido. Olvidado. [...]

**JIMENA:** Mis hijas tienen ya muy buenas casas: han entroncado a gusto. Olvidadas también... Yo soy condesa aquí, en Valencia. Y puedo hacer dos cosas: o entregártela a ti, que no creo que la mantengas mucho tiempo -está muy lejos de León, de Toledo y de Burgos -, o quedarme con ella. Mazdalí, por el contrario, está muy cerca, amenazando ahí mismo...Mi postura es difícil. No soy una heroína. Soy una mujer sola, con un obispo sordo cuando le acomoda, unos cuantos decrepitos y unos cuantos soldados leales a un mito que ya no existe porque lo hemos tachado... ¿Es así o no es así?

Valencia es conquistada, derrotada, igual que Jimena. El paralelismo entre lo que le sucede a Jimena y lo que le sucede a Valencia es uno de los rasgos más





cuidados de la obra, por eso a ella le toca salir doliente detrás del féretro del Cid y darse cuenta de que su sueño se ha terminado, igual que se terminó el sueño de Valencia. Ese paralelismo es fundamental para entender la evolución de Jimena: ella, al igual que Valencia, primero se resistió al enemigo; más tarde, cuando se decide a actuar, sus ideas son sofocadas igual que es sitiada Valencia y finalmente, ambas deben asumir su destino: Jimena renuncia a sí misma y Valencia arde. Tanto Jimena como Alfonso saben que deben renunciar al Cid y a todo lo que su figura implica, la diferencia radica en el por qué de dicha renuncia; Jimena debe hacerlo para cumplir su sueño, para recuperar un tiempo perdido que resulta muy doloroso, para vivir; en cambio, Alfonso, lo hace por sus intereses políticos. Ese afán de ruptura por parte de ambos, supone la quema de Valencia, o lo que es lo mismo, la quema del sueño vital y político. Con ese fuego, Jimena se siente morir en vida.

Y yo creí que no era una heroína. Sí lo soy: ésta es mi pobre heroicidad: ser para siempre el despojo de un héroe para que el héroe lo pueda seguir siendo [...] Pero yo os aseguro que algún día remoto, alguien, que a su vez también será olvidado, contará mi dolor, esta pequeña historia mía. Contará que la noche en que Valencia fue devuelta a los moros, Jimena, junto al ataúd del Cid, no lloró por el muerto, lloraba por su muerte, la de ella...

Alfonso muestra una cierta emoción, aunque en seguida recobra la entereza y anuncia la marcha de Valencia y la marcha también de Jimena con el féretro del Cid. Todo ha terminado y Jimena ha perdido.

ALFONSO: Tú has sido derrotada como todos, Jimena. Como todo el que vive, un poco derrotada y otro poco invencible... Abajo hay cien soldados que hacen la guardia al féretro del Cid. Nos lo llevamos con nosotros. Tú lo acompañarás hasta San Pedro de Cárdena, en donde tantas noches echaste de menos un marido. Desde ahora lo tendrás a tu lado día y noche, bien quieto junto a ti... Y no olvides que esos soldados que custodian el féretro, custodiarán también todo el camino el luto y el dolor de la viuda del Cid... Eso será, al menos, lo que dirá la Historia. Lo que tú pienses, y ahora sé lo que piensas, es sólo cosa tuya.

Y como un elemento simbólico aparece el fuego que todo lo purifica. La acción se acelera y aparecen las dos conclusiones claves de Jimena: Todos seremos olvidados y en realidad el Cid no era un héroe, sino ella una heroína.

El tema del anillo, pese a haber aparecido anteriormente, se intensifica aún más como símbolo que centra los dos parlamentos finales de Jimena.



Final feliz para la Historia. María se reconcilia con su madre porque cree que ya ha entrado en razón; en realidad, Jimena no entra en razón, lo asume sin más, sabe que esa es "la noche de su muerte". Jimena será una muerta en vida.

ALFONSO: A todos nos tacharán un día... Todos seremos olvidados. O recordados mal, no como fuimos, lo que es peor aún [...]

JIMENA: Serán olvidados nuestros rostros, nuestras voces, nuestra manera (*Gira despidiéndose del Alcázar*) de decir adiós a las cosas que fueron nuestra vida... Pero de alguna forma esta pena debería serle útil a alguien: si no, no habría derecho... Y yo creí que no era una heroína. Sí lo soy: esta es mi pobre heroicidad: ser para siempre el despojo de un héroe para que el héroe lo pueda seguir siendo... Sin Jimena no hay Cid. Yo soy su prueba. No será necesario tu guardia. Conservaré lo que demuestra que todo fue verdad: un cadáver podrido y estos anillos en mi mano derecha.

Todos los personajes van apareciendo en escena, excepto Minaya; sería absurdo que estuviera allí, ya se ha despedido, ya ha dicho adiós. El fin de su obra ya llegó.

JIMENA: La Historia contará este hermoso cuadro que formamos: la viuda sollozante; el rey que reconoce el poder de un vasallo, el obispo que reparte bendiciones y da buenos consejos, la hija consternada que besa la mano de su madre... Todo está ya, como debía estar... Cuando se hable de esto, quizá llenen España la paz y la sonrisa y los hombres nos recordarán con gratitud porque hacemos posible su dicha. Y las mujeres podrán enamorarse libremente y admirarán mi luto interminable... Pero yo os aseguro que, algún día remoto, alguien, que a su vez también será olvidado, contará mi dolor, esta pequeña historia mía. Contará que la noche en que Valencia fue devuelta a los moros, Jimena, junto al ataúd del Cid, no lloró por el muerto, lloraba por su muerte, la de ella... Lloraba porque al despertar le habían quitado todo. Todo, alianzas en la mano derecha y una cadena sobre su corazón...

Jimena acaba sola y además reclama esa soledad. Para ella es la única manera de realizarse, de encontrarse consigo misma.

JIMENA: ¡Sola! ¡Dejadme sola! ¡Lo que tengo que hacer de ahora en adelante lo puedo hacer yo sola! (Van saliendo todos, mientras cae el TELÓN).



- **EL AMOR**

El tema del amor es uno de los temas principales en la poética de Antonio Gala, lo aborda en todos los géneros que ha cultivado-poesía, teatro, narrativa y ensayo- y gracias a muchos de estos textos podemos extraer ciertas ideas fundamentales sobre su concepción amorosa.

Para él, el amor forma un “nosotros”, no un “tú y yo”. Esta manera de concebir el amor no deja de ser una forma alienizante de vida ya que, para él, en esa unión es en donde el ser humano alcanza su realización y su justificación vital, lo que nos lleva a preguntarnos en dónde sitúa Gala al ser individual; además, las relaciones que plantea en sus obras son siempre un tanto “esclavistas” para la mujer. Esa es la trampa, muchas de las protagonistas de sus obras acaban renunciando a todo en aras de un amor al que no deberían “entregarse” si este no es constructivo y edificante para las dos personas que tienen esa relación; si no es así, nunca podrá llegar a ser positivo, será, en todo caso, una forma de dependencia y de servilismo por parte de las mujeres. Veamos las palabras del propio Gala que recogen esta idea: “El amante solo vive la vida que el amado quiera otorgarle. Su felicidad está supeditada a su sonrisa, a su palabra, a sus caricias: sin estos gestos no puede vivir” (Gala, 1981:35)

Esta concepción resulta muy poco edificante, parece hablar de los tópicos del amor cortés o de las vidas serviles de muchas mujeres.<sup>4</sup> Verbos como *otorgarle* o *supeditada* ya suponen una posición de dependencia y determinan una jerarquía en la que, inevitablemente, uno de los dos miembros de la pareja pierde y renuncia a su ser; en las obras de Gala esta condición es siempre asumida por mujeres, por lo que la conclusión será que las mujeres no son felices si no tienen el amor de un hombre.

Ellas mismas, o mejor dicho, por sí mismas, nunca podrán llegar a ser felices, ese estado les debe “ser otorgado” por ellos, por los varones.

Debemos detenernos para analizar cómo concibe Gala el amor y cómo, por tanto, se configuran sus personajes- en este caso Jimena- con respecto a este tema.

---

<sup>4</sup>. Recordemos el rol de mujer maltratada de Desideria Oliván en *La pasión turca*; desde mi punto de vista, una de las mujeres con uno de los papeles más sumisos y desgarradores de todo el universo de Gala. Es curioso que esta novela haya sido uno de sus mayores éxitos, llegando incluso a versionarse en una película y más que curioso, terrible, que muchas mujeres hayan visto en Desideria el paradigma del amor.



El mismo Gala hace una triple clasificación de los estadios amorosos que existen; para ello se basa -fundamentalmente- en el grado de madurez de los amantes con respecto a su relación. Del amor impulso-que sería el más inmaduro y el más destructivo porque "todo se somete a la voluntad del amado"-, al amor sentimiento, para dar paso al amor decisión que supone la superación de los otros dos y es el único que ayuda realmente a que el individuo se realice.

En el artículo "La Pareja" de *La soledad sonora* (1993: 275-278), el propio Gala nos dice: "Amor-impulso, vivido como una tracción física; amor-sentimiento, vivido como una atracción y una posterior adhesión de caracteres; amor-decisión, desarrollado como una convivencia".

En Antonio Gala predomina el amor sentimiento y suelen ser siempre los personajes femeninos los que experimentan pasión amorosa. Este amor sentimiento acaba dando paso al tercer estadio, fruto de la edad, del Tiempo y de la serenidad. De ahí que Jimena base su amor por Minaya en lo cotidiano, en el conocimiento, en la amistad. No hay alardes de grandes pasiones irrefrenables en la obra, Jimena busca una nueva vida, y la busca en Minaya como tabla de salvación, como persona fiel, como un viejo amigo con el que resulta fácil compartir el día a día porque no hay sorpresas ni se esperan. Recordemos que para Gala, que dos personas vivan juntas es una de las pruebas más claras de amor: "Jimena desea llevar una vida junto a Minaya porque entiende que el amor es estar al lado de la persona amada, haciéndola feliz que es lo que le hace ser feliz a ella." (Gala, 1981: 433-434) y de ahí que el tema del amor tenga un doble enfoque en la figura Jimena: su amor por Minaya y el matrimonio.

Frente a Jimena y a su concepción amorosa, aparece el personaje de María; a través de ella, Gala se hace preguntas que serán prácticamente una constante en muchas de sus obras. Aunque ella misma se las conteste en negativo, negándose al amor.

MARÍA: [...] Dime qué es el amor. ¿Ver el mundo a través de otros ojos? ¿Mirar el mar y saberse incompleto? ¿Ver algo hermoso y querer compartirlo? Tonterías. Necesitar de alguien para seguir viviendo es una humillación... Para amar hace falta mucho tiempo libre. Yo nunca lo he tenido.

Minaya recalca que su madre sí amó, pero María vuelve a decir despectivamente, que el amor es cosa de criados y que no es importante; las cosas



verdaderamente importantes se pueden hacer sin amor, e incluso es mejor si se hacen sin él. Esa negativa al amor, a amar y a ser amada es explicada por Minaya haciendo referencia al complejo de Edipo. María renuncia al amor porque siempre amó a su padre.

MINAYA: Tú estuviste siempre enamorada de tu padre, ¿no es cierto?

MARÍA: De alguna forma sí... ¿Qué mujer hubiera podido no estar enamorada del Cid?

MINAYA: Quizá la suya...

A Minaya, Jimena le reprocha su cobardía por no haberse declarado en su momento, pero él es un hombre que respeta las convicciones y que jamás habría traicionado a su amigo y señor, el Cid. Esta supuesta cordura y madurez choca radicalmente con la creencia de Minaya en el destino, al que le atribuye la causa de sus males sabiendo, al mismo tiempo, que no podrá luchar contra él ni hacer nada por cambiar lo que ya "está escrito".

Minaya está encantado con una Jimena que se muestra y aparece en un plano superior. Ella actúa con coquetería y entre ambos se establece una especie de juego de seducción; por eso, las intervenciones de Minaya son mucho más cortas que las de Jimena, como si sirviesen de excusa o de punto de partida, y es la misma Jimena quien define a Minaya. No olvidemos que en esta obra, conocemos a los personajes, no solo por lo que hacen y dicen ellos mismos, sino por lo que los demás nos aportan de ellos.

Para ella, Minaya es un "solterón" y un hombre con un papel cómodo: el de echar de menos, el de desear. Minaya es el que desea, el que tiene un ideal; para Jimena esa espera, o ese ideal es mucho mejor que el conocimiento.

JIMENA: Ay de aquellos cuyos deseos se cumplen. Lo bueno es desear, echar de menos... Si tú supieras qué mal huele cuando se pudre un ideal. Si tú supieras lo que echar de más, Minaya...

En esa misma intervención, Jimena hace una clasificación en dos de los papeles que nos "tocan" en la vida, una vida que califica de comedia. Dos papeles bonitos: el del Cid, el héroe; y el de Minaya, el amigo al que Jimena tacha de cobarde por no amar ni atreverse a ello.

JIMENA: [...] El resignado -en el fondo, un cobarde- y el héroe; esos son los mejores papeles.



Jimena aborda el tema directamente y le dice a Minaya que hablen claro, que, en realidad, es un cobarde con ella.

JIMENA: Conmigo, sí...Minaya, ¿por qué no hablamos claro?

MINAYA: ¿Ahora? ¿Para qué?

Esa especie de resignación hace saltar a Jimena.

JIMENA: Toda tu vida te has estado haciendo esa pregunta: " ¿Ahora? ¿Para qué? "Y es lo que te ha perdido. Esa es tu cobardía. Para vivir hace falta más valor que para resignarse.

MINAYA: Y para renunciar, ¿no hace falta valor?

JIMENA: (*un poco cruel*) Lo que hace falta para renunciar es tener algo. Y tú no tenías nada.

Estas palabras le resultan evocadoras a Jimena que empieza a recordar lo que era su vida con el Cid y lo que supuso éste en su relación con Minaya. Jimena le cuenta que esa supuesta confianza total que ponía el Cid en él era porque así le *ataba de pies y manos*. Minaya se presenta como un hombre totalmente ingenuo.

Las palabras de López Estrada (1983: 31-49) en relación con la vivencia amorosa de ambos personajes corroboran lo dicho: "Es ésta una situación que pudo haber existido con dignidad en razón de la cultura del amor medieval. Amor hecho de silencios, dedicación obstinada e inútil, que nada espera y que tiene en la desesperación su gozo, estamos describiendo el amor gentil y caballeresco que es el motivo más común en tantos versos de los cancioneros medievales; por eso Jimena y Minaya cantan los versos que ella recuerda con nostalgia en Valencia."

Jimena continúa hablando y en la acotación ya queda clara cuál es la actitud del personaje:

(*Sincera y estremecida, a pesar de continuar el juego de amargar y no dar en esta escena*)

La Historia equivale al destino trágico de ambos personajes. En palabras de Jimena: "A ti y a mí, Minaya, la Historia nos ha partido por el eje."

Ese destino trágico se concreta también en un diálogo que evoca claramente a la película *Casablanca*. Al igual que los protagonistas de la película,



Jimena y Minaya están condenados a vivir un amor imposible. Veamos a continuación el paralelismo entre los diálogos de la película y de la obra.

MINAYA: Aquella noche, en Molina, en la cena de Abengalbón, tú ibas de azul...

JIMENA: Tú, de gris.

### CASABLANCA:

ILSA: How nice! You've remembered. But of course, that was the day the Germans marched into Paris.

RICK: Not an easy day to forget.

ILSA: Not.

RICK: I remember every detail. The Germans wore grey, you wore blue.

Para ambos la muerte del Cid pesa más que la vida, para Minaya parece ser un impedimento total y es cuando se cuestiona qué será de su vida.

MINAYA: ...Y ahora, más que cuando estaba vivo, el Cid me separa de todo lo que amo (muy bajo) ¿Qué va ser de mi vida?

De nuevo el paso del tiempo se les echa encima.

Se produce un "bucle" en el diálogo entre ambos personajes. Es decir, Minaya cierra esta confesión con las mismas palabras que empleaba Jimena.

JIMENA: *(Con un temblor)* ¿Tú sabes de lo que estoy hablando?

MINAYA: Sí, Jimena.

JIMENA: Estoy hablando de amor, Minaya.

MINAYA: Sí, Jimena.

\*\*\*

MINAYA: ¿Sabes de lo que estoy hablando?

JIMENA: Sí, Minaya.

MINAYA: De amor, Jimena.

JIMENA: Sí, Minaya.

Ese paralelismo, casi poético, cierra la confesión de un amor callado y oculto. Un amor que Minaya callaba por respeto al Cid. Por encima de su gran amor está el concepto de fidelidad al Cid. Al tiempo, este final sirve para que Minaya anuncie su despedida, como si ambos hubiesen confesado ese amor porque llegaba el final. Todo



se cierra sobre sí mismo, como un anillo perfecto. La referencia específica a este objeto aparecerá un poco más adelante, pero la estructura simbólica del diálogo indica que no hay una puerta abierta, los personajes siempre vuelven al mismo lugar encontrándose con el amor una vez tras otra sin poder "dejarlo libre".

MINAYA: [...] Yo me vuelvo al desierto de Castilla...Para siempre, Jimena [...] Y entre los dos, el Cid. Como siempre, Jimena.

[...]

MINAYA: Adiós. Los dos sabíamos que hoy vine a despedirme. Que nos veíamos por última vez hoy... Empieza a llover.

JIMENA: Siento la tentación de descalzarme y salir a la lluvia...

MINAYA: La tentación...Hay cosas que la viuda del Cid no puede hacer, Jimena. Menos aún que la esposa del Cid...Adiós (*Jimena le tiende la mano derecha. De repente, cuando Minaya va a besarla*)

JIMENA: No, esa no. Mejor ésta. (*Le da la izquierda*) Esta no tiene anillos.

Los anillos aparecen por primera vez como objeto que se verbaliza, en realidad, en la obra son un claro símbolo de atadura, de pasado, del papel de Jimena de viuda; un papel que quisiera evitar con Minaya. De pronto, todo se rompe de modo brusco tal y como describe la acotación.

MINAYA: Adiós (*Va a salir. Cada uno sale por un lateral distinto. Sin transición comienza a oírse un ruido de armas, órdenes, preparativos bélicos. Y la voz de Jimena arengando a las tropas*)

Ya no hay lugar para el amor, ahora solo queda lugar para la lucha.

Para Minaya, su destino es amar en silencio a Jimena y de este modo debe vivir, por eso elude sus palabras y se va, pero antes de abandonar esa escena, Jimena le ofrece la mano sin anillos para besar. De nuevo, otro signo. El anillo es un símbolo antiquísimo de posesión, el aro que no tiene ni principio ni fin, el anillo que determina la relación y el vínculo que dos personas deciden establecer. Jimena no le ofrece esa mano, le ofrece la mano libre, la que simboliza su otro yo, el yo de la mujer libre, la que no pertenece a nadie más que a ella misma.

Recogemos a continuación las palabras de Castañón (1993: 25-26) que resumen lo expuesto: "Dos escenas de amor: en la primera, Jimena, amante, desencadena la acción y palabras que Minaya, el amado, recoge cuando ella, asustada quizá, no





puede asumir ya. En la segunda, aceptada conscientemente la imposibilidad del deseo, Jimena se esfuerza en vano y la escena de amor no habla de esperanza, todo queda invadido por la nostalgia de la despedida. Aspirar a querer y ser querido; ejercer el derecho de propiedad que el amor justifica y aceptar el ejercicio del derecho de otro les ha sido negado como amantes. Sola con los recuerdos que la mantendrán firme en la irrenunciable soledad, Jimena debe continuar sin compañía lo pasado.”

El tema del amor se aborda desde dos perspectivas distintas: la de la relación entre Minaya y Jimena, y la del matrimonio; cuestión que Gala se plantea y analiza en múltiples ocasiones. Para él, el matrimonio rompe el amor porque acaba convirtiéndolo en rutina y en un hábito que termina también con el sexo, que se vuelve monótono y falto de pasión, tan necesaria, según él, para mantener viva una relación<sup>5</sup>.

En “La pareja” nos cuenta, a modo de truco literario, la siguiente anécdota: “Conozco un viejo matrimonio normal y respetable. Comen juntos los dos, duermen juntos, viven juntos. Y no se hablan jamás. No porque se hayan infringido latigazos feroces, ni siquiera porque estén enfadados: sencillamente porque no tienen nada que decirse, la soledad se abrió como un abismo, entre ellos.” (Gala, 1993: 275-278)

Podríamos afirmar que lo que verdaderamente configura a Jimena es su matrimonio con el Cid; algo que a ella le preocupa ya que es consciente de cómo ha determinado su vida, por ello Jimena le pregunta a Alfonso la razón de su boda con el Cid, y así el rey explica y justifica el matrimonio.

ALFONSO: Razón de Estado, hija. En la familia todos hemos hecho cosas muy raras por razones de Estado; prefiero no acordarme... Convenía tocar el lado snob del Cid, que lo tenía, y muy grande; no hay más que ver las cuatro bodas de las niñas... Convenía injertar al alférez de Castilla en una firme rama de León. Castilla se había puesto un poco tonta. La manera de bajarle los humos era darle más humos, pero humos leoneses. (*Sonríe triunfal*)

Desde luego, el amor no aparece, fue una cuestión de estado, un matrimonio concertado para salvaguardar el Reino, y en esa misión, el papel clave era el de Jimena ya que ella debía velar por su matrimonio costase lo que costase. Como

---

<sup>5</sup> Esta idea es algo que se nos trasmite de forma constante: todo tiene que ser intenso, sino, no tiene valor.



hemos visto, el precio que paga Jimena es el más alto: ella misma. Alfonso, de nuevo, se presenta pragmático y materialista. Aquí podemos ver lo que hemos apuntado en la primera parte de nuestro análisis sobre la figura de la Jimena del Cantar.

En la segunda parte, Jimena cambia, parece volverse más vulnerable porque ha descubierto sus cartas; se ha quitado la máscara y parece más frágil. Constanza, en cambio, ya no habla con el lenguaje espontáneo y llano de la primera parte, sino que igual que la Celestina-toma el vocabulario hipócrita de la clase dominante porque ya está pagada para traicionar a Jimena y ahora todo se basará en un juego de disimulo e hipocresía.

CONSTANZA: ¡Prisa! Qué exagerada eres, hija... Tú no estás presa. Estás recluida, nada más... Que no puedes salir de tus habitaciones, eso es todo; pero de eso a estar presa... Además, que te lo has buscado tú, ea, porque vaya petardo que te pegaste con eso de tu boda. Cómo se ve que estamos en Valencia... (Ríe) ¡Mira que atreverte a decir que estás enamorada! ¡Qué valor tienes madre!

JIMENA: Si todo el mundo dijera la verdad, mejor irían las cosas.

CONSTANZA: No sé.

JIMENA: ¿Qué es lo que pido yo? Algo que no se prohíbe a nadie... Soy viuda, ¿no? Le he sido fiel a mi marido mientras vivió: he cumplido... Pero yo no me he muerto. Estoy aquí, ¿ves? Si me hago un arañazo, sale sangre... Yo no tengo la culpa de estar viva.

Esta última intervención de Jimena, recuerda al personaje de Shylock en *El Mercader de Venecia* de Shakespeare Ambos, aunque por intereses bien distintos, quieren hacer ver a los demás que son seres humanos, que sienten, sufren y aman como los demás.

SHYLOCK: [...] Soy judío. Un judío ¿no tiene ojos? ¿No tiene un judío, manos, órganos, dimensiones, sentidos, afectos, pasiones? ¿No se alimenta con la misma comida, no es herido con las mismas armas, no está sujeto a las mismas enfermedades, no se cura por los mismos medios, no se enfría y se calienta con el mismo invierno y el mismo verano que un cristiano? Si nos pincháis, ¿no sangramos?

Jimena reafirma que ella es una persona corriente y de hecho quiere mantener esa vida "normal" frente a la que vivió con el Cid. Se queja de que ni siquiera el sexo era importante para su difunto marido, lo que le sirve para tacharlo, de nuevo, de egoísta. Debido a que su matrimonio fue concertado y sin amor, Jimena hace una



queja explícita sobre sus relaciones sexuales con el Cid, diciendo que nunca fueron satisfactorias "*pese a tener tres hijos*". Hay en esta reflexión de Jimena todo un nuevo planteamiento del sexo y la concepción del mismo. En la España de los 70, las mujeres comienzan a expresar-con cierto aperturismo-que quieren gozar y disfrutar también del sexo, no ser un mero objeto pasivo limitado a la tarea reproductiva de la que también pronuncia una queja -aunque un tanto velada-: "yo de lo único que me he enterado es de lo mal que se pasa en los partos."

Jimena echa de menos el amor, pero también las relaciones sexuales, está insatisfecha en todos los sentidos y ante ello lanza una protesta.

En el fondo, a través de Jimena, en estas intervenciones, Gala hace una crítica de la cultura que considera que mujer y goce son realidades incompatibles, y de la sociedad española machista y retrógrada.

CONSTANZA: Bueno, eso tampoco. No te pases que has tenido tres hijos.

JIMENA: Sin enterarme. Por lo visto, eso del "deleite carnal" que nos decían de chicas era solo para hombres. ..Yo de lo único que me he enterado es de lo mal que se pasa en los partos. En ese aspecto el Cid era un marido muy español: la mujer propia es tonta, decente, fría y, a ser posible, mona<sup>6</sup>...El deleite carnal, en otro sitio. Lo que es en casa, al primer tapón, zurrapa.

CONSTANZA: Vamos, vamos...Todo el mundo sabe que el Cid era el marido más fiel de España.

JIMENA: Pues peor para él. Porque como haya hecho el amor sólo las veces que lo hizo conmigo, qué vida más sinsorga se pegó el infeliz.

Recordemos que Jimena es mucho más humana en esta segunda parte, es "más mujer" y muestra constantemente sus sentimientos sin miedo a perder validez o autoridad personal por hacerlo, tal vez por eso nos dé un nuevo dato: el llanto por su hijo varón, que murió en una batalla. Es un llanto por el hijo perdido que, de nuevo, le sirve para enlazar con el tema del sexo.

JIMENA: Se parecía tanto a mí...Y me lo desangraron... ¡Las guerras! Sus hermanas son como el padre: reír de puerta ajena, gente de escarapate, que no tiene dulzura ni a la hora de la cena...Ya tú ves: las pocas noches que el Cid pasó conmigo, se durmió mucho antes de llegar a la cama.

CONSTANZA: Como que me vendría deshecho el pobrecito...Matar cansa tantísimo...

---

<sup>6</sup> Critica la concepción heredada de los principios Nacionales que tenían su base en una interpretación de los textos bíblicos que concebían a la mujer de ese modo. Dicha concepción continuaba presente en los años 70 y me atrevería a decir, que incluso aun hoy muchos de estos "valores" se siguen fomentando.



JIMENA: Y no es que yo sea una mujer sobona, al contrario: más bien arisca soy; tú me conoces. Pero me gusta, de cuando en cuando, una mirada fija, un enredar los dedos, un suspiro, un revolú bien hecho...Lo normal, ¿no crees tú? Pues no, señor. La de veces que yo habré tenido celos de Babieca. Y a eso ya no hay derecho. Al rey se lo escribí. Ya estaba harta de que me llamaran "la del marido envidiado".

Jimena deja el sexo para retomar su anhelo. En esta conversación con Constanza nos ha justificado toda una vida; la vida de una Jimena que trata de huir, que pretende dejar esa vida. Esos "anillos" ya han sido demasiado: *"uno aprieta, pero dos ahogan"*.

JIMENA: ¡Lo que tú! Que no sería tanto cuando el Cid me había levantado (*Gesto embarazo*) por tres veces la falda...Muy fino... Como si no supiese en España todo quisque que el Cid tenía muy buena puntería...Y hoy, porque una quiere reorganizarse, a poner el grito en el cielo. Mira, Constanza: a duras penas he podido soportar un anillo. Dos son ya demasiado para mí. Que me dejen salirme de la Historia, Dios mío, y esconderme en el último rincón...No pido nada a nadie. Que se olviden de mí es lo que pido y me consientan ser yo una vez siquiera.

La conversación en torno al tema del sexo se termina al entrar un nuevo personaje en escena. Es lógico que así sea porque este tema solo podía ser tratado entre ambas mujeres. Constanza responde al tópico de la criada anciana, confidente y celestina; por supuesto, interesada y traidora, siempre "en venta". El otro personaje femenino, María, aparece como el personaje antagónico de Jimena y se mantiene una tensión constante entre los dos personajes, con rasgos permanentes. Jimena se nos presenta siempre dominando la situación, en un plano superior al de su hija y recurriendo al recurso de la ironía frente al "qué dirán"; en este binomio de personajes se la identifica con el amor. María, por el contrario, trata de ser fría; ella cree tener un cierto poder por ser la hija del Cid, pero ante su madre siempre pierde porque el único recurso que emplea es el del escándalo y la represión, caracterizadores de la preocupación por lo que piensen los demás. A María, se la identifica con el interés o la apariencia.

MARÍA: (*que ha dado un paso atrás, asustada*). Te comportas como una soldadera, mama.

JIMENA: ¿Qué es una soldadera? ¿La mujer de un soldado? Pues eso he sido siempre...O mejor aún, una mujer a secas, sin soldado siquiera. Ya estoy hasta el copete de ser el espejo de las damas, el modelo de las viudas ilustres de esta tierra.

MARÍA: Una mujer no debe...



JIMENA: (*Imparable*) ¿Qué no debe? ¿Sentir calor ni frío? ¡Pues yo sí que lo siento! ¿No decirlo? ¡Pues yo sí que te lo digo!...No sé de dónde os vienen a tu hermana ya ti esos aires de asepsia. ¡Cómo si descendierais de la pata del Cid! Y no es precisamente de su pata de donde descendéis, caramba.

MARÍA: En nuestra familia, mamá...

JIMENA: En nuestra familia, que es la mía, o por lo menos eso tenía entendido, siempre ha habido de todo. Como en todas las familias del mundo. No hay que ponerse moños...Si a la gente no se le subiera a un pedestal, no habría que bajarla a empujones después.

MARÍA: Siempre se ha dicho que una mujer es solo para un hombre. Y si ese hombre se muere, mala suerte. Lo demás es de desafortunadas, deseosas y zorras.

María jamás habría dicho algo así, tan claro y tan rotundo. Presenta una rivalidad constante con su madre, de ahí esa tensión. Ante la acusación de su hija de ser una "*desafortunada, deseosa y zorra*", Jimena cuenta toda la historia de sus hijos, el cansancio de una vida que la ahogó siempre.

Es en esta última parte donde mejor se ve la labor totalmente celestinesca de Constanza, que también está traicionando a Jimena, aunque ésta no lo sabe. Aquí Constanza hace de confidente, pone el tono real, simplificando toda la situación, trata de animar a Jimena, mostrándose vivaz y alegre para convencerla de que le va a traer a Minaya y que se deje de tonterías-no olvidemos que Jimena estaba encerrada-, que para amar nadie necesita proclamarlo. Esta última afirmación de Constanza choca totalmente con todas las reflexiones de Gala sobre el amor, no olvidemos que para nuestro autor, como para su personaje de Jimena, el amor lo es todo y necesita ser proclamado "a los cuatro vientos".

Las referencias sexuales son constantes, aunque hechas con picardía y doble sentido.

CONSTANZA: [...] Y no habléis mucho, que las palabras se las lleva el viento y no quitan la sed...Bebed uno en el otro, a grandes sorbos, que es lo que estáis deseando... Que vengan luego los demás y os quiten lo bebido.

Minaya descubre toda la verdad, Constanza está comprada, todos han conspirado para poder encontrarles juntos. Minaya lo sabe y ya se siente derrotado, la derrota inicial se acentúa aún más, Minaya ya lo asume, es consciente de que todo fue un espejismo, un sueño, una ilusión y que en cierto modo Jimena le ama por ser y formar parte del Cid, aún así él siempre la amó. ¿Es Minaya más listo de lo que parecía? Aquí cambia el concepto de cobarde. Él ha ido a despedirse; Jimena se resiste aunque también ella es consciente de que todo terminó para ellos. Frente a



esa valentía inicial, Jimena se comporta ahora como una niña que no asume una realidad de la que es perfectamente consciente.

MINAYA: Ellos están ahí fuera...Oyéndonos, mirándonos...Me han permitido entrar para probarte que todo es imposible.

JIMENA: (Horrorizada) También te han convencido... ¿a ti? ¿Qué habrán sido capaces de inventar? ¿Qué palabras? ¿Con qué amenazas han podido cambiarte? (Muy cerca) Minaya, mírame... ¡Contéstame!

MINAYA: No ha sido necesario que inventaran... (Muy dolido). Ellos tienen razón. Por otro fundamento del que creen, pero tienen razón... Tú y yo hemos sido siempre dos ruedas paralelas, hechas para girar, una cerca de la otra, sin coincidir jamás. El Cid ha sido el eje que une y separa. Dependíamos de él... Para mezclarnos tú y yo, tendría que deshacerse todo. Y entonces no habría eje ni ruedas... No habría Jimena ni Minaya... El destino no se puede cambiar y nuestro destino, lo queramos o no, se llama Cid y estará entre nosotros, hasta el fin como una espada fría...Podríamos gritar, quejarnos, apretarnos las manos hasta romper sus huesos...Besarnos, ay, Jimena, podríamos besarnos de tal modo que todos los monarcas de León y Castilla juntos no serían capaces de apartarnos... Sería lo mismo; entre los dos estaría siempre el Cid como una espada.

JIMENA: Probémoslo, Minaya.

MINAYA: (Negando) Mi sino es el de los que pierden: ya estoy acostumbrado. No quiero atarte a él... Tú amas a Minaya, porque a tus ojos es una cosa del Cid: como su casco o su coraza.

Tras este desgarrador diálogo, Jimena y Minaya comienzan a hablar de su vida, de la vida, en la clave calderoniana de la vida como un sueño, uno de los intertextos vertebrales de la pieza. Aquí el despertar es el fin de su historia, la despedida. Y la muerte física es lo que los hará libres.

JIMENA: [...] Cuando entraste y te vi, soñaba. Ahora sueño que ya me he despertado... Pronto va a amanecer... Preferiría no haber vuelto del sueño.

MINAYA: (*Tiernísimo*) Ahora sueña que ya te has despertado... Cuando despiertes de verdad, estaremos juntos.

[...]

MINAYA: Cuando despiertes de verdad, me volverás a ver... Y para siempre.

JIMENA: (*Reaccionando*) ¡Pero mi vida es esta, Minaya! ¡Mi vida es este sueño! Yo me termino aquí. [...]

Minaya representa al pastor desde el inicio, al hombre que asume su papel sin heroicidades, al que no brilla ni pretende hacerlo. Jimena lo sabe, pero también nos



hace saber-y a todos los personajes de la obra-que ya no necesita ninguna estrella, que el tiempo de dejarse deslumbrar ya ha pasado y que ahora necesita esa otra vida, ese sosiego, el descanso y la tranquilidad que da vivir con un hombre normal que no corra el peligro de ser eclipsado porque nunca ha brillado con luz propia, y, precisamente, por eso Jimena quiere a Minaya. Ella defiende su amor porque desea sentirse acompañada. Díaz Padilla afirma que "lo que tiene ganas es de sentirse acompañada y protegida por el varón, no desea la relación con un hombre". Es decir, Jimena se siente tan desamparada que necesita la protección de un hombre para que le dé seguridad y la realice como persona. Esta concepción de la mujer que trasmite la obra y la interpretación antes señalada, dejan ver una supuesta condición de dependencia y de fragilidad por parte de las mujeres; Jimena parece "necesitar" de Minaya, pero, en realidad, lo que hay en el fondo, es una clara oposición de Jimena al mito, que no es un mito cualquiera sino el de una España que había vivido cuatro décadas de dictadura. Jimena es un sujeto marcado, construido por todo lo que la precede y, frente a esto, trata-a lo largo de toda la obra-de oponerse.

Esta simple reflexión nos sirve para desenmascarar la supuesta rebeldía e independencia de estas mujeres que, supuestamente, eran trasunto y ejemplo de y para la sociedad española de la época. ¿Qué muestra Jimena? Que se necesita estar acompañada de un hombre para alcanzar el sosiego, la tranquilidad y que si esto no es posible, como en su caso, hay que renunciar a una misma para no minar la figura del gran hombre, del mito. Sin embargo, lo que nos deja claro la obra al final es que el tiempo de los héroes se ha terminado, como se le acaba el tiempo a la ciudad de Valencia o la misma Jimena.

Por supuesto, no le permiten casarse con Minaya, el rey reconoce que son razones de Estado, ella es la gran viuda de España, un símbolo de entrega y amor eterno para todos los españoles, la figura del Cid es una pesada losa de la que nadie puede librar a Jimena.

Muchos críticos coinciden aquí en una estrecha relación entre la figura de Jimena y la de Jackie Kennedy, cuando ésta volvió a casarse con Onasis fue un escándalo general. La viuda de América se había atrevido a "romper" con la memoria de uno de los presidentes de Estados Unidos más querido por los americanos, pero que al fin y al cabo era un hombre. Poner de manifiesto esta realidad fue duro para un pueblo que había creado un mito. Lo mismo que si en la obra Jimena se casa con



Minaya, solo que además, ahí debemos añadir la necesidad de un héroe para mantener el aliciente de todo un pueblo por la lucha.

JIMENA: En ese caso, Alfonso, como tío y como rey, yo pido tu permiso para casarme por segunda vez.

En medio de la estupefacción que causa la noticia; Jerónimo y Constanza mantienen en un aparte un diálogo que resulta cómico, jugando con la supuesta sordera del obispo. Una comicidad sencillísima, resulta incluso simplona.

JERÓNIMO: *(A Constanza)* ¿Qué ha pasado?

CONSTANZA: *(Harta)* ¡Ay, qué hombre! Que se quiere casar.

JERÓNIMO: ¿El rey? Si está casado dos veces por lo menos.

CONSTANZA: No el rey, idoña Jimena!

JERÓNIMO: *(Gesto de horror)* ¡Si es la viuda del Cid! *(El Rey hace un gesto exhibiendo ante Jimena los efectos de su declaración)*

El Rey se dirige luego a Minaya que, de nuevo, se presenta cobarde; él no opina, él no se implica y Jimena, en sus comentarios, es incluso más cruel que antes en sus críticas a Minaya.

JIMENA: A Minaya hay que darle, como a un niño, los hechos consumados.

MINAYA: Jimena.

JIMENA: ¡Qué se calle! *(Al rey)* Decide tú.

Al final de esta parte, en escena solo están: Minaya, Alfonso y Jimena, siendo esta última quien domina toda la escena. Como en otras ocasiones, son los propios personajes quienes nos dan las pautas de su interpretación y muestran abiertamente sus rasgos caracterizadores. En esta parte de la obra en la que la acción se precipita, los tres personajes se identificarían del siguiente modo: Alfonso, es el Rey, aquel que muestra preocupación por la guerra y por la defensa del territorio, esto le obliga a ser fundamentalmente pragmático e interesado; Minaya pasa de la lealtad a la cobardía y la sumisión, es un siervo y, como tal, no hace prevalecer ni sus principios ni sus deseos y, finalmente, Jimena que aparece aquí como una mujer desesperada cuya única máxima es el amor.





ALFONSO: [...] La de problemas que viene a resolver una boda oportuna. Eres hábil, Jimena. Se me debía haber ocurrido a mí.

JIMENA: Me has entendido mal, Alfonso, como siempre. Esta vez Jimena no está en venta... Yo quiero casarme con Minaya. (*Minaya ha caído, sin saber por qué, de rodillas. Se ha ocultado la cara con las manos. El Rey los mira a los dos. Jimena aún no se ha vuelto hacia Minaya. Escuchamos como una percusión sorda*)

El juego con esa percusión se emplea para ir acabando el acto. Es el sonido del corazón, o el de los tambores que anuncian la lucha, todo depende del personaje. Ahora ya queda claro lo que representa cada uno. Alfonso ya ni escucha.

JIMENA: (*Abrazando, de pie, los hombros de Minaya*) No es que la Historia esté llamando a la puerta, rey Alfonso, lo que tú oyes son los latidos de mi corazón.

ALFONSO: ¡No! Son las hordas de Mazdalí, que vuelven...

JIMENA: ¡Son los latidos de mi corazón!...

ALFONSO: ¡Ve por la cruz, obispo! ¡A las armas, Minaya!

JIMENA: ¡Son los latidos de mi corazón!

Jimena está desesperada por su situación, le da igual la toma de Valencia, a ella le importa su amor o, tal vez, cabe preguntarse si ese amor no representará la salida a su opresión que es lo que realmente le importa. Tras la lectura de la obra da la impresión de que Minaya es un objeto más que Jimena usa como tabla de salvación, sí le quiere, pero el concepto de enamorarse parece quedarle un poco lejano a Jimena.

En el siguiente diálogo entre Jimena y Alfonso, éste le propone que tenga a Minaya como amante o que se case en secreto. La posible solución de casarse en secreto parece acabar convenciendo a Jimena hasta que se da cuenta de que todo ha sido una trampa y un engaño y en realidad, Minaya también se va a luchar como signo de lo que le ha marcado el destino. La hipocresía domina toda la escena y aunque ella se desespere, es, ante todo, la viuda del Cid, la viuda del héroe. En este diálogo, las palabras y gestos de Jimena contrastan con la frialdad de Alfonso que insiste en un matrimonio planificado y organizado. La figura del Cid para Alfonso representa el medio para conseguir cosas del pueblo. No lo mitifica, lo utiliza y así podemos ver qué significa el Cid para cada uno de los personajes. Para Alfonso, es el medio para conseguir algo; para María es el héroe mitificado y para Jimena es el



hombre y sus miserias, además de ser el mito que la ha configurado como persona; Jimena no es Jimena, es la viuda del Cid.

ALFONSO: Mira, Jimena, la memoria del Cid y sus devotos es una de las pocas bazas con que aún contamos. Podemos prescindir de ella para sustituirla por una fuerza presente y eficaz. Lo que no es permisible es tirarla por tierra y quedarnos sin nada...Porque el amor, tu amor, Jimena, al pueblo y a la Historia les importa un pimiento.

[...]

ALFONSO: (*Sin escucharla*) El pueblo (*Señala a Jerónimo*) y sus pastores piensan que el Cid es insustituible. Y quieren que lo sea...Como viuda desconsolada, por motivos históricos, te tolerarían contraer nuevas nupcias. Pero como mujer enamorada de otro hombre, no. Para ellos el Cid es insustituible hasta en brazos de Jimena. A los mismos políticos hay que mimarlos mucho, limpiarles bien el polvo cada día. Embellecerlos, como tú dijiste. De un héroe hasta la intimidad debe estar limpia. Y el lugar del Cid Campeador nadie debe ocuparlo. Ni en la cama...En la cama menos que en otros sitios.

Es decir, se trata de mantener la hipocresía, las apariencias, Jimena no puede amar porque ya se supone que amó a un hombre y ya no podrá amar a más. El Cid se lo llevó todo, como ya hemos dicho, él le "robó" la identidad. Jimena vuelve, de nuevo, a desmitificar la Historia y cuenta la "Verdadera Historia" de los reyes de la Península.

ALFONSO: Seguro que vas a empezar a contar enredos familiares; es una de tus tontas manías...

JIMENA: Desde el principio... Vamos a comenzar desde el principio. Estate atento, obispo...El padre de este señor que ves aquí, tan serio, escachifolló España repartiéndola entre sus cinco hijos... Los hijos, no; a las niñas solo les dio Zamora y Toro, con la condición, que no se casasen en la vida. Por eso la mema de la tía Elvira ha ido formando el mitin de convento en convento. Y este que veis aquí, el de hasta la intimidad debe estar limpia, tuvo en un calabozo a su hermano García más de diecisiete años. A su hermano, don Sancho, se lo cargó en el cerco de Zamora.

ALFONSO: En Santa Gadea yo he jurado...

JIMENA: Yo también he jurado muchas cosas...Se lió con su hermana doña Urraca-una de las pécoras más grandes que he visto en mi vida, y mira que habré visto... -para que le ayudara a ser lo que ahora es. Y casado como estaba por la mano derecha, se casó por la izquierda con la hermana de Motamid, rey de Sevilla. Entonces era guapa y se llamaba Zaida. Hoy es una tía gorda y se llama Isabel. Porque la bautizaron, eso sí. Y es la madre del único hijo varón de Alfonso VI...Pero, cuidado, la intimidad debe quedar muy limpia.



Alfonso tiene dos valores fundamentales: La Historia y la Patria. Más adelante, incorporará a Dios. No olvidemos que Alfonso representa al sector de la sociedad española que tenía como los tres valores fundamentales los antes citados y que eran heredados de la ideología del nacionalcatolicismo franquista. Para Jimena, como representación del cambio, de la rebeldía, los tres son irrelevantes ante la condición humana y, sobre todo, ante el amor.

ALFONSO: ¡En un desván! Destápate los ojos...Mira la patria: ese lugar en que nacemos, ese río, esos árboles, con esa gente que habla como nosotros y que va a nuestro paso...La patria está muy encima de nosotros y de nuestros mendrugos...

JIMENA: ¡Déjame a mí de patrias! [...] Tú a ti te llamas patria, a tu voluntad, patria, a tu avaricia de poder, patria... ¡Déjame a mí de patrias! ¿No ves que estoy de vuelta de las grandes palabras? Las he mamado, Alfonso. Me he criado con ellas. He jugado con ellas, de niña, a la pelota...[...]Mi hijo se quedó muerto, solo en mitad de un campo, con las grandes palabras por almohada...Estoy segura de que al morir se dijo "madre" y no "patria".<sup>7</sup>

JERÓNIMO: Dios sabe que has sufrido, hija mía. Dios te lo pagará.

JIMENA: ¿Estáis viendo? Cuando decís Dios o patria es que vais a pedir algo terrible. Vais a pedir la vida... Y sin la vida no hay Dios ni patria... Si ese Dios y esa patria no nos hacen felices, ¿de qué nos sirven? Con qué poca grandeza soléis usar esas grandes palabras...Las gastáis solamente en calderilla. Dios es para vosotros un contable que paga, parsimoniosamente, a denarios por barba. Y la patria, esa boca oscura que devora los hijos a ritmo de charanga. ¡No! ¡No! ¡No quiero jugar más! ¡También ahora yo tengo mi gran palabra: amor! ¡Amo a Minaya! ¡Oídllo, amo a Minaya! No tengo yo más patria que Minaya. Amo a Minaya. Tan solo con decirlo soy tan feliz que, para que me calle, tendríais que arrancarme la lengua. Y aún así, aún así, lo seguiría gritando con los ojos. ¡Amo a Minaya! ¿Oís? ¡Amo a Minaya! [...]

Las palabras de Alfonso que cierran este apartado son claves para comprender el papel de Jimena; su nombre está escrito con el del Cid y ante eso no hay ni amor ni compasión. Querer a otro sería una traición y eso, en la obra, a Jimena, nunca le será permitido.

ALFONSO: [...] La viuda del Cid puede tener uno, cien, mil amantes: eso no afecta en nada la grandeza del muerto. Un amante por la noche y el Cid se quedaría inmaculado, allá arriba, en su gloria: en la gloria que todos exigimos que el Cid tenga...Hay una sola cosa que la viuda del Cid no puede hacer, Jimena, no lo olvides. Por tu bien, no lo olvides. Hay una cosa solo. Muy



sencilla. La viuda del Cid, nunca -¿lo estás oyendo?-, nunca podrá volverse a casar enamorada...Es palabra de rey.

- **LA LIBERTAD**

Para abordar este apartado comenzaremos con tres citas que parecen el *Tetralogía de la libertad* y que resumen la concepción del autor sobre este tema y su relación con las mujeres.

"Gala reflexiona en su obra sobre los temas esenciales que han preocupado permanentemente al ser humano: el dolor, la soledad, el trascurso del tiempo, el enfrentamiento generacional, la esperanza, la justicia, el amor; es decir, aquello que emociona al hombre y ahonda en su condición humana. Pero Gala, ante todo, reflexiona sobre la libertad, y su teatro se establece como una renuncia y una lucha vehemente contra lo que lo no permite alcanzarla, "porque quien se opone a la libertad comete el crimen más grave: atentar contra la esencia del hombre". (Gala, 1998: XII, XIII)

*"Yo he escrito siempre la misma obra-dice Gala-, con los mismos ingredientes: un escenario oprimido, extrañamente oscuro, alguien que ha perdido la libertad, un factor desencadenante y las situaciones que a continuación se producen".* (Gala, 1998: XIII)

"Sus protagonistas, casi siempre mujeres, se muestran en continuo estado de batalla, redentoras que viven encerradas por voluntad propia o ajena esperando el ansiado momento de la libertad: en ellas Gala encuentra los símbolos y las alegorías que han personificado toda la historia de la humanidad." (Gala, 1998: XIII)

En este punto hay una doble interpretación del papel de Jimena: su búsqueda de libertad como ser humano y Jimena como símbolo de la nueva España que se estaba gestando, una España que está buscando la libertad como ideal, como base de la nueva construcción de un Estado en el que toda la ciudadanía española encontrase su "hueco". Si admitimos esta doble interpretación no resulta muy alentador el final que nos propone Gala, la quema del sueño de Valencia, la renuncia a su propia vida; de nuevo, la claudicación.

Podemos ver este final, con respecto a la interpretación de Jimena como símbolo de España, como un aviso, no como una derrota; sin embargo, es curioso que al tiempo que hablamos de la liberación de Jimena, de su rebeldía, de su lucha, ella misma continúe situándose como parte de un hombre. Pese a lo que puede parecer, a



las mujeres de Gala les cuesta encontrar su propia identidad, se rebelan, se retuercen en sus vidas, pero la figura masculina de la que son dependientes, de un modo u otro vuelve a aparecer. Jimena trata a lo largo de toda la obra de no ser la viuda enlutada del Cid, se resiste a su destino, pero debemos entender este como el fatum de las tragedias griegas. No hay salida, haga lo que haga Jimena no podrá escapar a su condición; en realidad, ella lo sabe, pero quiere intentarlo, quiere tratar de tomar las riendas de su vida, quiere hacer su voluntad, aunque sabe que nunca será capaz.

Los personajes femeninos de Gala no saben estar solos y aunque la diferencia fundamental estribe en que ellas escojan o sean escogidas siempre aparecerá el elemento masculino.

Esta idea enlaza con la que expone Constanza cuando le dice a Jimena que ella no está verdaderamente enamorada:

CONSTANZA: [...] El amor no se dice, se hace: cuando se dice tanto, malo, malo...tú no eres una enamorada, hija mía: tú eres una cabezota de aquí te espero. Mucha palabrería, mucha titiritaina, pero amor de verdad, niente de niente.

## • CONCLUSIONES

Jimena es, pese a todo, un personaje valiente, ella misma acaba autodenominándose heroína. Sus objetivos eran difíciles y ella lo sabía, pero pese a todo, lo siguió intentando. Tal vez no estuviera enamorada de Minaya, pero sí le quería y quería, sobre todo, sentirse querida; un amor desde la madurez y la vivencia, un amor que trasciende lo sexual para dar paso a la ternura, el respeto y el cariño. Jimena ya no solo quería amar sino sentirse amada.

Más que de vacío, en Jimena debe hablarse de carencia; una carencia de la que ella es consciente, pero que sabe que también que es difícil de solucionar. Aunque se resiste, sabe que no podrá hacer nada para salvarse, no por esa supuesta impotencia de la que hablábamos en un principio, sino por las circunstancias opresoras del entorno.

Jimena, como la mayoría de los personajes protagonistas femeninos de Gala, es una víctima de su propia trampa, es un pájaro en jaula de oro, es, en definitiva, el reflejo de un arquetipo femenino de la España de entonces.



### **III.2.2.2. *Los buenos días perdidos*. Consuelito y Hortensia: “la otra vida”**

“El presente perdido es lo que duele, los buenos días perdidos. Al ser humano le gusta echar de menos. Echar de menos hasta lo que tuvo.”

Antonio Gala.

- **LA LIBERTAD**

Comenzamos el análisis de este apartado con unas palabras de Victoria Robertson (1990:80-86) que plasman muchos de los aspectos básicos que subyacen en esta pieza: “La obra es un ejemplo más del antidrama moderno; se desarrolla en un ambiente estático y la tensión dramática se produce principalmente a través del diálogo. La estructura de la obra (fragmentada y estática), junto con las direcciones de escena, el ritmo rápido del diálogo, la ausencia de acción y el final anticlimático, enfatizan el mensaje principal del autor: la vida estancada y claustrofóbica es absurda. Gala cree que Orleans existe, pero si nos resignamos a una vida insignificante nunca llegaremos hasta allí y creemos que es una gran mentira.” En esta obra, el sueño tiene nombre propio, la utopía y la esperanza en una vida hermosa se materializan en Orleans. Iremos viendo que Orleans implica muchas cosas, entre otras, la libertad.

En varias ocasiones que le han preguntado a Antonio Gala por el sentido de Orleans, y él mismo lo relaciona con el término que da título a este apartado. Pero este sentido no es gratuito, proviene de un hecho histórico que tuvo lugar en aquella ciudad y que Gala toma de base para la construcción del sueño. Juana de Arco, al frente de los ejércitos franceses, en 1429, llevó a cabo el levantamiento del sitio de Orleans. La victoria se comunicó con el repique de las campanas de la catedral. Este acontecimiento justifica el símbolo de las campanas en la obra, este signo se produce



cuando llega Lorenzo y las toca, es entonces cuando cada uno de los demás personajes habla, pero sin mantener un diálogo, es como si se limitasen a expresar en alto sus pensamientos. Sin duda, el elemento simbólico de las campanas desempeña una importante función, puesto que las campanas representan lo deseado, lo anhelado; de ahí que cada personaje, con su sonido de fondo, parezca hablar consigo mismo expresando sus deseos y sus angustias. Las campanas son el signo no verbal que nos ayuda a dotar de una dimensión simbólica lo que están diciendo los personajes.

Los hechos históricos que estamos narrando relacionan también a Consuelito con Juana de Arco, y a Lorenzo con el Mariscal Gilles de Rais, nombrado por Carlos VII para custodiar y proteger a la Doncella de Orleans. Cuando en 1430 los borgoñones capturan a Juana de Arco y se la condena a la hoguera por hereje, el mariscal desaparece de su vida. No deja de ser como Lorenzo que, en cuanto ve que las cosas comienzan a complicarse, decide abandonar a Consuelito a su suerte.

Desde luego, este es el punto de referencia histórica que da sentido a toda la obra, desde aquí se explica todo el simbolismo y todo el trasfondo de la libertad, el sueño, la ilusión e incluso de la inocencia.

Este apartado de la libertad, en el personaje de Consuelito, no puede desligarse del siguiente punto que aborda el amor. Libertad y amor en este personaje son prácticamente uno. Veámoslo con la ayuda del siguiente fragmento. Ayudada por el sueño de Orleans, Consuelito se va revelando hasta llegar un punto en el que intenta liberar a *Tarsicio*, su pájaro.

CONSUELITO: Voy a soltarlo, me parece. En la jaula no puede ser feliz. Que se vaya por ahí él también.

CLEOFÁS: (*Bajito*) ¿También?

CONSUELITO: Que se busque la vida, como Sultán, como todos. (*Abre la jaula*) Adiós, Tarsicio. Vete, Tarsicio. El alpiste no sirve para nada. Hay cosas mucho más importantes que el alpiste...Egoísta, cerdo, tragón. Si no te diera nadie de comer, ya verías cómo te ibas a buscarlo.

[...]

CONSUELITO: Si por mi fuera, ni bien ni mal. Es ella quien me busca las vueltas.

CLEOFÁS: Llevas tú una temporada que no necesitas que te las busquen.

CONSUELITO: Porque antes me teníais acomplejada entre tu madre y tú... y los niños del barrio que son unos gamberros. Pero lo que es a la presente, tengo yo una seguridad en mi propia valía, que ya, ya...



En realidad, lo que Consuelito nos está diciendo mediante la metáfora del pájaro, es que ya va siendo hora de ser libre, que no sólo por el sustento merece la pena quedarse en una jaula encerrado, tal y como ha estado haciendo todos estos años en los que le han ido arrebatando sus esperanzas e ilusiones. Sin embargo, el pajarillo no se va, no sale de su jaula.

No es que Consuelito no quiera a Cleofás, sí lo quiere, pero no se siente libre y eso es lo que la "ahoga"; echa de menos los inicios, los momentos del descubrimiento e incluso los celos que Cleofás parecía manifestarle:

CONSUELITO: Una noche fuimos a la verbena de San Pedro y me compraste media docena de claveles. Todavía los tengo.

CLEOFÁS: Y el coro está lleno de telarañas. Mañana cogemos una mesa y la escoba y hacemos zafarrancho, ¿quieres?

CONSUELITO: "Si algún día me entero de que me engañas – me dijiste-, te pego un tiro y después me pego yo otro." Yo me lo creí, y luego ni tiro ni nada.

Cuando Consuelito se da cuenta de que es inevitable, de que su libertad nunca llegará, comienza a desvariar hablando de Orleans y de sus sueños. La acción se precipita y esos momentos de tensión se ven reforzados por la confusión que se crea mediante los diálogos y los gritos de los personajes, es decir, el caos de la vida de estos personajes se refleja mediante el caos de la palabra.

Como a lo largo de toda la obra, Consuelito continúa expresando sus ideas sin atender a nadie. En realidad, ya se ha roto su esperanza de libertad y en un intento de conseguirla, al precio que sea, se suicida. Al final la muerte será la que la hará libre.

CONSUELITO: (*Bajito*) En Orleáns no se pelea nadie...

CLEOFÁS: No es la hora del ángelus... ¡Baja, Consuelito!

CONSUELITO: En Orleáns siempre es mediodía.

CLEOFÁS: ¡Baja! ¡Orleáns es mentira!

CONSUELITO: No...Es verdad...Lo único que es verdad... (*Consuelito se pierde por arriba. Corre CLEOFÁS. Sus últimas palabras las escuchamos fuera.*)

CLEOFÁS: Vuelve, Consuelito. Espera... ¡No! ¡Eso no! (*Baja inmediatamente. Abatido. Deshecho. Mira a Hortensia. Pausa*) Se ha...Se ha caído.

Cerraremos este apartado con unas palabras de Carmen Díaz Castañón (1993: 24-25) que explican, desde esa conjunción de amor y libertad, la muerte de





Consuelito: "Cuando el descubrimiento de que la libertad se consuma sólo al estar preso en alguien (como quiere Cernuda) se hace en la pesada atmósfera en que los personajes de la obra añoran sus buenos días perdidos, no es posible vivir la sugerente soledad resonante de adioses, sólo dejar que la muerte avance, irremediabilmente, alma adentro, hacia el fin."

- **EL AMOR Y SEXO.**

Los personajes de *Los buenos días perdidos* vistos a través del prisma del amor forman para Díaz Castañón (1993: 24-25) "un conjunto desmoralizador y esperpéntico, son una sórdida caricatura del existir y del sentir del hombre". Sin embargo, representan una esperanza que debe construirse siempre en lo real y verdadero y no en el sueño, que es lo que realmente nos aniquila.

El amor del que se habla en la obra, es un amor construido de ternura, de cariño, de una vida compartida, de envejecer juntos.

Cabe hacer aquí un paréntesis para hablar de las relaciones amorosas que surgen en la obra o bien de las que nos vienen dadas, ya que gran parte del eje estructural de los personajes se basa en este punto.

Las relaciones ya establecidas antes de la obra serían las de Cleofás y Consuelito, como marido y mujer; y, Cleofás y Hortensia, como hijo y madre. Las que surgen a lo largo del desarrollo de la obra se van estructurando a través de otra figura masculina, la de Lorenzo; así nos encontramos con la relación amorosa entre Lorenzo y Consuelito y la relación interesada y basada en lo económico de Lorenzo y Hortensia.

Gracias a las relaciones que se articulan en torno a la figura de Cleofás, podemos ver la idea que tienen los personajes acerca del amor. El amor para ellos es sinónimo de soledad, de rutina, de desinterés. La relación filial de Hortensia y Cleofás es opresora, dañina y en ningún momento vemos que cualquiera de las dos relaciones que se nos plantean signifique alegría para los protagonistas. Para comprender qué tipo de relación tienen Cleofás y Consuelito sólo tenemos que ver el modo en el que él describe cómo la conoció y como se casó con ella; en realidad fue su madre la que planificó su boda y la que decidió que su hijo debía casarse con Consuelito, por supuesto, esta boda fue motivada también por intereses económicos.



A diferencia de las otras dos obras que estamos analizando, en donde sí es importante el primer encuentro de los amantes o el momento del "descubrimiento", ni Cleofás ni Consuelito le dan importancia al momento en el que se conocieron, no le dan importancia justamente porque su amor, no fue un amor de "deslumbramiento", fue un amor basado en intereses y planificado.

LORENZO: Es muy buena tu mujer, tunante. Ya puedes estar contento.

CLEOFÁS: Sí que es buena la pobre, sí. ¡Qué le vamos a hacer!

HORTENSIA: ¡Tonta! Si te hubieras casado con Antonia, que es la que tenía caudal...

CLEOFÁS: Mamá, si fuiste tú la que me aconsejaste que me decidiese por Consuelito.

HORTENSIA: Fue un engaño, ¿sabe usted? Un verdadero timo...Siento como un mareo... ¡Ay, Señor! (*Abre una botella*) A estas horas me han recetado un dedito de orujo. Me recuerda mi infancia, ¡ay! ¿Quiere usted?

LORENZO: Gracias; que siente bien.

HORTENSIA: Su madre era vidente. Y tan vidente, la muy fresca. Nos largó a este muerto haciéndonos creer que le tenía ahorrada una fortuna. Ya ve usted: deficiente mental y sin un duro; un bodorrio.

Para Cleofás, su mujer es una compañera que le hace más llevadera la existencia. Así Cleofás pertenece al grupo de los personajes de Gala que tal y como afirma Díaz Padilla (1981: XVII-CLV): "Propugnarán también un amor basado en la amistad íntima con otro ser de modo que puedan llevar una vida en común y cuyas manifestaciones son los pequeños y cotidianos actos de la casa "

Veámoslo en las propias palabras de Cleofás:

LORENZO: ¿Ella sabe que la quieres?

CLEOFÁS: Sí, se lo dije un día; cuando me declaré.

LORENZO: Pero ¿se lo dijiste tú o tu madre?

CLEOFÁS: De eso ya no me acuerdo. Pero lo sabe.

LORENZO: ¿Y no se lo has vuelto a decir?

CLEOFÁS: ¿Para qué? Lo nuestro no es una gran pasión...

LORENZO: Pero, hombre, decirle que la quieres una vez al mes...

CLEOFÁS: Entre nosotros hablar de amor no estaría bien. Nos entraría la risa. El amor es cosa de los otros; de la gente importante, que tiene tiempo libre. Nosotros bastante tenemos con ir viviendo juntos.



¿Y qué significa el sexo en esta relación? Si para Cleofás el matrimonio no es más que una manera de hacerse compañía, el sexo también pierde su sentido, ya que para él es sólo una parte física a la que incluso califica de "guarrerías". Además, será la misma Hortensia la que marque un límite en las relaciones sexuales que Cleofás mantiene con Consuelito.

LORENZO: Perdona que me meta, pero digo yo que por las noches...

CLEOFÁS: Por lo general estamos muy cansados. Y cuando no, ya sabes: eso dura tan poco...

LORENZO: Será a ti, que eres tonto...

CLEOFÁS: Además, como a la mañana siguiente no hablamos de eso..., es como si no hubiese pasado. (*Picarón*) No te creas, al principio nos hacíamos timitos, carantoñas, nos dábamos cachetes y esas cosas. Hasta que un día mi madre nos dijo que estaba ya harta de presenciar cochinerías. (*Dan las once en el reloj de la iglesia*) [...].

[...]

CLEOFÁS: (*Volviendo a sus candelabros*) El amor es envejecer juntos. Lo demás son guarradas.

En realidad, si la quiere es porque no tiene otra cosa. Tal y como vimos, es tal la rutina y la comodidad que no se acuerda ni siquiera de si llegó a decirle que la quería. Para él todo es cuestión de tiempo y de cariño, un cariño que se logra por el roce y la convivencia. Queda claro que el amor de Cleofás surge por la convivencia y la necesidad de compañía, no por ningún sentimiento pasional. Cleofás dirá de Consuelito que *es lo único que tiene*, ha pasado a ser una posesión, un pajarillo como Tarsicio al que cuidar y dejar en su jaula:

LORENZO: ¿La quieres mucho?

CLEOFÁS: Es lo único mío que tengo. [...]

A medida que avanza la obra, Consuelito se muestra de modo diferente; al inicio de la obra aparece sumisa, se resigna a vivir lo que le ha tocado, incluso en el aspecto sexual.

CONSUELITO: Como que Cleofás, al principio, decía que yo a la cama le echaba mucha alegría. Que parecía otra. Él no, él no parece otro. ¿Y el tambor? ¿Sabe usted tocar el tambor?

En realidad, para Consuelito el amor-como en muchos de los personajes que aparecen en las obras de Gala-es una liberación. A los espectadores puede



parecernos una cadena, pero para ella supone la libertad. Puede que el precio sea demasiado alto, pero en ningún momento de la obra nos ha dicho que la vida sea fácil; sólo Consuelito nos lo ha dicho de Orleáns, y Orleáns es una atopía que conjuga amor y sueño.

Para ella, Lorenzo es el personaje redentor, el que la liberará; a través de su amor por él será libre y llegará a Orleans. "Este amor es el característico de los protagonistas masculinos-los redentores-al que atraen a los femeninos que, en un principio, se hallan invadidos por la pasión amorosa hacia ellos." (Díaz Padilla, 1981: XVII-CLV). Lorenzo en esta obra es el redentor, a diferencia de otros "redentores" de las obras de Gala, Lorenzo no tiene ideales, es el que redime a Consuelo porque es quien la despierta de su letargo, quien le hace recordar lo qué es vivir y qué sentido tiene. Sin embargo, Gala es pesimista sobre éxito de estos personajes redentores y considera que solo son escuchados por los que no tienen nada que perder como Consuelito. Este tipo de personajes siempre tienen un lugar idílico al que acudir, un lugar que refuerza su discurso, que le da forma. Este es el caso de Lorenzo, cuyo discurso esperanzador se llama Orleans. Para Consuelito allí no habrá tristezas y ella podrá vivir su vida y ser feliz. Señalo a continuación las palabras de Díaz Padilla (1981: XVII-CLV) en este sentido: "Cuando es abandonada por el hombre que ama, Consuelito marcha a Orleans por la senda más corta, la de las campanas, esa es la explicación de que suba a la iglesia atraída por un imaginario repique y se tire: ha marchado a Orleans. Al lugar idílico solo se llega después de la muerte, su existencia se debe al ansia de perfección del hombre que no logra durante su vida terrenal".

No creo que resulte esperanzador pensar que Consuelito ha "llegado a Orleans" porque se ha suicidado, más bien resulta terrible pensar que para intentar vivir hay que morir primero. Es cierto que la presencia de la muerte es constante en esta obra (en general, en la obra de Gala); para el autor, es lo que justifica toda nuestra vida y es lo que nos hace llegar a nuestra verdadera dimensión. Pero, la pregunta es; ¿por qué Consuelito?

El amor que hay entre Consuelito y Lorenzo es un amor que nace libre y que Consuelito pretende mostrar sin cadenas, sin ataduras; de ahí que ella tenga un mayor empeño en ir a Orleáns, porque cree que allí podrá vivir su amor en libertad. Se olvidan las culpas, ahora Consuelito ha roto sus cadenas y lo único que quiere es mostrar al mundo su felicidad.



CONSUELITO: No me harto, guapísimo, que me tienes loca. Vámonos a Orleáns ahora mismo. (Tira de él).

LORENZO: Espera si quiera que me afeite la otra media cara ¿no? Y que ahorremos un poco más y que arreglemos los papeles... ¿Es qué no lo pasas bien aquí conmigo?

CONSUELITO: Sí, pero necesito decir a todo el mundo que te quiero. No quererte a escondidas como el que roba peras.

Una vez visto esto, comprendemos mejor porque cambia tanto la situación de las dos mujeres cuando Lorenzo se va. Pese a que Consuelito parece derrumbarse, se aferra a la fuerza del amor que culmina en el suicidio, como la mejor forma de inmortalizar lo que por fin ha dado sentido a su vida. Recordemos que para Gala, el amor es una vía de conocimiento.

Ya apuntábamos en la interpretación de Jimena que, tal y como el mismo Gala afirma, en el amor hay tres personas: *Tú, yo y nosotros*; en esta trinidad las dos primeras deben, conscientemente, hallarse separadas. No deben confundirse nunca, porque la unión de esos dos términos nunca dará un tercero, sino que continuará siendo un binomio. En palabras del mismo Gala (1993: 14); "el que ama reduce la realidad del mundo entero en una sola persona; el resto es visto a su través. Tal persona es la intermediaria de la creación, la delegada de su realidad. Ese es el dulce sueño del amor, su espada de Damocles, su dorada amenaza de catástrofe"

Frente a esta visión, Hortensia representa, para Gala, la parte negativa del amor, siendo así la antagonista de Consuelito y simbolizando, de este modo, otro de los personajes típicos de las obras de Gala; se engloba dentro del grupo de las configuradas como "prostitutas", iremos viendo como este tipo de personaje responde a toda una tradición literaria heredada de *El libro de buen amor* y *La Celestina*. Hemos de tener en cuenta que, para Gala, el sexo responde solamente al apetito carnal y además, para poder experimentarlo hay que estar en buena forma, algo que él relaciona, constantemente, con la juventud; de ahí que esa actitud provocadora y seductora de Hortensia resulte ridícula y un tanto grotesca.

LORENZO: Ay, que jaca está usted hecha, doña Hortensia.

HORTENSIA: Que me llames de tú, Lorenzo. Que a la parrilla como al santo te voy a comer. ¡Ay, qué locura!

[...]



HORTENSIA: Toma la llave y vuelve cuanto antes. (*Se la da. Él sale casi huyendo*) Ay, qué manera más fría de despedirse de quien tanto lo quiere.

LORENZO: No me puedo olvidar que es usted la madre de mi amigo...

HORTENSIA: Razón de más para hacerse favores. A la vuelta te olvidarás de esos remilgos. (*Lorenzo consigue escaparse. Sale. Hortensia está un poco bebida.*) No le gusto. No le gusto... Sí le gusto, pero no se atreve. Ya te daré yo acobardamientos. Son muchos años ya sin taconeo, sin contoneo, sin cachondeo, ¡ay! (*Hortensia abre el baúl con una llave. A la botella*) Dame confianza tú, compañera, que todas somos de la misma orden... [...]

En el caso de Hortensia, como ya le ha pasado el momento y la edad—según Gala—trata de despertar el deseo sexual en Lorenzo con elementos “ajenos” a ella misma: colonias, aceites..., o lo que es lo mismo: con engaños.

Los hombre son engañados por las mujeres<sup>8</sup>, y el arquetipo que mejor representa ese engaño es la prostituta; ellas no tienen sentimientos amorosos, sino que satisfacen deseos carnales a cambio de beneficio económico. Hortensia obedece al “uso del amor” no al sentimiento. Además, el sexo está fuertemente marcado en la personalidad de esta mujer; no debemos olvidar que su pasado, que ella considera idílico se estructuraba en la vida que llevaba ejerciendo como prostituta. Como anota Zimbalist (1979: 22): “Las prostitutas seculares y las religiosas, en tanto que mujeres que nunca se casan y sin embargo tienen trato con cantidad de hombres, hacen uso positivo de su sexualidad anómala. El que sean temidas y deseadas les supone a ellas una auténtica fuente de poder”.

Sin embargo, Gala no critica a Hortensia por ser prostituta; en ese sentido la trata con cariño y justifica esa elección, como la salida irremediable y única para sobrevivir. Continuando con esta idea, Díaz Padilla (1981: XVII-CLV) afirma: “Son también los personajes femeninos los que llevan iniciativa en lo que se refiere a este tipo de relaciones en las que el sentimiento amoroso no interviene sino que son gestos tendentes a la satisfacción de unos simples deseos carnales.”

La visión de Gala sobre Hortensia-prostituta, no deja de manifestar un sentimiento paternalista y un tanto hipócrita sobre estas mujeres ya que se asume, desde el inicio, que no hay otra salida. La segunda cita responde totalmente a los estereotipos machistas que pueden hacerse en materia de sexo y mujeres. Debemos

---

<sup>8</sup> Idea heredada de las particulares interpretaciones patriarcales del *Génesis* y que en la época del franquismo se difundió con fuerza y que en los manuales del movimiento nacional aparecía de forma constante (estas ideas se han desarrollado en el apartado de la situación social de la época)



remontarnos a los fundamentos en relación con la sexualidad en la época franquista, fundamentos heredados y contra los que, incluso en nuestros días, debemos continuar posicionándonos. Roca i Girona en su artículo "Esposa y madre a la vez: Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el franquismo" (2003:59) recoge esta idea y nos muestra parte de esos fundamentos: "La mujer es percibida claramente desde una óptica bipolar. Como fuente del placer masculino en tanto que amante, prostituta, "querida", representando el modelo de mujer perversa para el discurso hegemónico; o bien como fuente de la vida engendrada por el marido, como madre, alcanzando así el ideal de mujer del citado discurso. Tal planteamiento contribuye a establecer una segregación entre el placer y la función meramente reproductiva, provocándose una escisión entre la sexualidad y la maternidad. Esta última acaba trascendiéndose a la primera, que es presentada como sucia y pecaminosa, para alcanzar una cierta aureola asexual y pura." Hortensia refleja ese modelo de mujer perversa que explica Roca i Girona, de hecho, su papel de madre es un papel de aprovechamiento de su propio hijo. Gala parece querer decirnos: saca beneficio y provecho incluso de su hijo.

De nuevo, una paradoja con respecto a las tesis del autor y a sus declaraciones públicas. Gala se erige en defensor de los nuevos valores, de una nueva España que reclama su libertad, y sin embargo, sus personajes femeninos no dejan de reflejar estereotipos de género aferrados a teorías que, como acabamos de ver, condenan a la mujer a no poder disfrutar del sexo porque sería *perversa*. Esa es la verdadera perversión.

Cabe otra interpretación. Es cierto que Hortensia es un personaje incluso grotesco, pero es probable que Gala, con ella y su fracaso, trate de apuntar más allá y esté haciendo una metáfora de la España de entonces y trate de criticar el consumismo exagerado que se desataba en esos años, un consumismo que no era sino la consecuencia de la búsqueda de una modernidad que no llegaba.

- **EL SUEÑO**

Las cuatro partes en las que se estructura la obra tienen una relación directa con el sueño de Orleáns.



En la primera parte, en el cuadro primero, se hace la presentación del sueño, pero Lorenzo, que es el portador, sólo se lo hará saber a Consuelito, a Hortensia se le ocultará aunque se unirá a Lorenzo por otros intereses.

En el cuadro segundo de esta misma parte tiene lugar lo que podríamos denominar la seducción del sueño de Orleáns que se configura aquí como el paraíso de "los buenos días perdidos".

En la segunda parte, en el cuadro primero, tiene lugar la "catarsis del sueño" (Martínez Moreno, 1994: 251-296). Lorenzo ha logrado provocar algo en los personajes, les ha dotado de una esperanza, a Consuelito con su hijo y a Hortensia con la posibilidad de recuperar su vida perdida. Al final se ve la consumación del efecto catárquico. Consuelito lo dice a Lorenzo que van a tener un hijo y el aprovecha para ponerle fin al sueño de Orleáns. Es aquí donde se ve como Consuelito se queda sola con la única compañía de un hijo en el que están puestas todas las esperanzas de un Orleáns que no llegará nunca:

CONSUELITO: (*casi entristecida*) ¿Mañana ya...? Si quieres, esperamos... Si lo haces porque yo salte a la comba... Ahora no debo hacer ejercicios violentos... (*Vuelve a sentarse*) Ah, voy a decirte la sorpresita de antes. ¿Sabes dónde la guardo? (*señalándose el vientre*) Aquí.

LORENZO: (*horrorizado*) ¿Qué?

CONSUELITO: Aquí, Lorenzo: Vamos a ser padres.

LORENZO: ¿Tú y yo?

CONSUELITO: No. Yo, madre. Por eso andaba tan vomitona estos días. (*Pausa*) ¿No te alegras? ¿Es que has perdido el habla?

LORENZO: Sí; he perdido absolutamente todo el habla.

CONSUELITO: Lorenzo... Yo iba a irme a Orleáns. (*Se levanta Consuelito*)

En el último cuadro de la obra se produce el desenlace, pero desde el punto de vista de la *realidad visible*. Podemos pensar que esto supone para Consuelito; sin embargo, supondrá un triunfo, que es lo que viene a representar su muerte ya que con ella logrará inmortalizar y alcanzar su sueño de Orleáns. Pese a que Cleofás insiste en que Orleáns es sólo una gran mentira, Consuelito persiste en su empeño de irse a la ciudad soñada; está dolida por el engaño, pero ahora lo único que quiere es alcanzar su ilusión. Por eso se va hacia el campanario y por eso suenan las campanas





cuando se tira de él, haciendo lo que será su última pirueta; las campanas suenan como anuncio de que Consuelito ha logrado su sueño.

CONSUELITO: En Orleáns es siempre mediodía.

CLEOFÁS: ¡Baja! ¡Orleáns es mentira!

CONSUELITO: No...Es verdad...Lo único que es verdad... *(Consuelito se pierde por arriba. Corre Cleofás. Sus últimas palabras las escuchamos fuera)*

CLEOFÁS: Vuelve, Consuelito. Espera... ¡No! ¡Eso no! *(Baja inmediatamente. Abatido. Deshecho. Mira a Hortensia. Pausa)* Se ha...Se ha caído.

HORTENSIA: *(Mirándolo)* Si, si..., caído. ¡Ahora abrirán una investigación! *(Tras un segundo, Cleofás, sin dudarle más, sale a la calle)* ¡Ay, tonta hasta el final! ¡No ha servido ni para vivir! *(Comienzan a descender las campanadas reales del ángelus)* ¿Qué son esas campanadas? ¿Un milagro? Gracias, Señor. *(Tono maldito)* ¡Por lo menos queda algo que vender! *(En trágica, farsante, yendo hacia la calle)* ¡Consuelito, hija mía! ¡Qué desgracia más grande! *(Sale. Después de unos segundos, en que la escena aparece como inútil y sola, la voz de don Remigio: "Feligreses..., feligreses..., feligreses..." Mientras cae lentamente el telón.)*

Como hemos señalado anteriormente, para Consuelito el amor se complementa, se plasma o se hace "tangible" en Orleans.

Su pasado le produce nostalgia, son "sus buenos días perdidos", por eso, cuando llega Lorenzo se aferra al sueño de Orleans como único sentido a su vida de dolor y sufrimiento. Es Lorenzo, "el ángel", quien le da alas para que vuelva a ser libre, unas alas que Hortensia se ocupó de cortar provocando así que Consuelito llegase incluso a anular sus propios deseos:

CONSUELITO: Naturalmente. Contorsionista. Lo que pasa es que a los nueve años me di con la cabeza en un bordillo y perdí muchas luces... ¡Huy, cuántas cosas le estoy contando! Como usted es nuevo...En esta casa nadie me hace caso. Yo no hablo. Aquí es como si una se hubiese muerto. Como si una se hubiera dormido una noche y, por la mañana, quisiese despertarse y no pudiera. "Pero Consuelito, hija, si estás muerta", me digo muchas veces. Aquí no puede pasar nada de nada. Nada. Por eso estoy nerviosa...Yo no es que sea tonta a todas horas, es que soy muy nerviosa. Y he oído las campanas..., ya usted ve, una cosa de nada- dindón, dindón-; era lo que yo estaba esperando...Y además que me da mucha alegría que usted sea tan sordo, porque así puedo hablarle alto, que es lo que a mí me gusta. Yo quise ser campanera. Yo quise ser de todo. Pero Doña Hortensia me quitó la ilusión: dice que campanera es nombre de vaca... *(Pausa)* Me podía usted enseñar a tocar las campanas. *(Tendiéndole las manos, que él toma)* ¿Serviría? [...]

CONSUELITO: El día que me di con la cabeza en el bordillo, ojalá me hubiera muerto. Me gustaría morirme en este momento. Morirme y que al mismo tiempo se acabara el mundo.



Este diálogo es revelador; a Consuelito le resulta tan insoportable su vida que llega incluso a desear la muerte. No pensemos que es un deseo injustificado, la falta de afecto, la soledad, el hecho de sentirse como una inútil prisionera hacen de ella un ser completamente vulnerable y con una gran necesidad de creer en ideales o en sueños que le permitan vivir con ilusión y no sentirse "muerta en vida". Por ello, la llegada de Lorenzo supone la llegada del "redentor" y "la que consuela" pasa a "ser consolada". El sueño de la obra se simboliza en Orleáns. Lorenzo es su portador y con su llegada se produce una doble reacción, la suya propia y la del resto de los personajes. Para Lorenzo el hecho de ir a Orleáns supone una conquista antes de morir, es una especie de "última voluntad", como si pensase que toda su vida es un fracaso si no logra llegar a la ciudad francesa.

LORENZO: Lo mío es distinto. Mi sueño es otra cosa; un deseo que tengo, algo que necesito hacer antes de morirme...

Si para todos los personajes Orleáns supone una evasión de las distintas circunstancias de su vida, para Lorenzo supone escapar del mandato de su padre, un padre que frustró sus esperanzas e ilusiones cuando era el tiempo de tenerlas y sentirlas. Esta parte de la vida de Lorenzo parece guardar similitudes con la biografía del propio Gala, Isabel Martínez Moreno (1994: 251-296) así lo considera: "Hay que señalar las posibles coincidencias biográficas entre el personaje de Lorenzo y el dramaturgo, en aspectos referidos a la dominación paterna y la reclusión en el seminario como vía para encontrarse a sí mismos".

Lorenzo lo verbaliza del siguiente modo:

LORENZO: Verá, Consuelito. Cuando mi padre me pegaba un tozolón, yo decía: "No importa, tocaré las campanas y dejaré boquiabierto a todo el mundo" Cuando quería que aprendiera a ser farero, yo decía: "¿Para qué? Lo mío es llegar a Orleáns y tocar las campanas..." Cuando en el seminario...

Pero Lorenzo tampoco verá en el seminario el camino para llegar a Orleáns y así, poco a poco, va olvidando su sueño; hasta que conoce a Consuelito que reaviva en él las esperanzas de conseguir su gran ilusión, en realidad, es ella quien le devuelve las ganas.



CONSUELITO: ¿Usted estuvo también en el seminario?

LORENZO: Sí, con su marido; pero me suspendían. Entré por no seguir dentro del faro...

CONSUELITO: Pues salió usted de Málaga y se metió en Malagón.

LORENZO: Hasta que me di cuenta de que ése no era el camino a Orleáns...

CONSUELITO: ¡Qué ha de ser! ¡Menudo es Orleáns!

LORENZO: Y me salí. Luego he ido tocando las campanas...Por los pueblos sobre todo. En las fiestas de las patronas, en las romerías...

CONSUELITO: Como los maletillas, ¡qué dolor de hijo!

LORENZO: Y me ido olvidando de Orleáns. Se va andando caminos, cada vez más caminos, y cada vez sabe uno menos adónde va...

CONSUELITO: Es que lo importante es el camino, desengáñese usted. Usted, ¿cómo se llama? Bueno, a mí qué me importa. Llegar es siempre lo mismo. Los pueblos y la gente siempre son lo mismo... (*Concesiva*) De Orleáns yo no hablo...Pero el camino, ¡ay, Dios! Mi padre me decía: Mira, Consuelito, qué trama tan espesa tienen estos olivos. ¡Virgen, qué buen año de aceite! Eran encinas, claro, pero ¿qué más da? Estamos hechos para ir por ahí, con alguien que nos diga cosas del campo. Aunque sean mentiras. Porque el campo tampoco importa. Importamos nosotros andando, y la otra persona, que nos pone la mano aquí (*En el hombro*) y nos dice: "Oye, Consuelito, mira..."

LORENZO: (*Poniéndole la mano en el hombro*) Oye, Consuelito, mira. Hoy me he vuelto yo a acordar de Orleáns...Se nos va haciendo tarde tan pronto para todas las cosas por las que íbamos a vivir... (*Pausa*)

Pese a que es Consuelito la que le hace recuperar la ilusión, será ella la que quede realmente fascinada por Orleáns. Sin embargo, el motivo de su fascinación o si queremos, de su evasión será distinto al de Lorenzo; ella sólo quiere acabar con la pena y recuperar su libertad y, desde luego en ningún sitio mejor que una lejana y desconocida ciudad. A medida que Consuelito toma unos ideales y piensa en Orleans como su destino y su salvación, el personaje irá cambiando. Esta evolución y simbología del sueño para Consuelito nos permite establecer otra relación-influencia entre esta obra y una de las novelas galdosianas: *Misericordia* - como uno de los intertextos que se encuentran en la pieza-. En ambas obras los personajes huyen de una realidad miserable, desgraciada, por vía de los sueños. Como dice uno de los personajes de la obra de Galdós: "Los sueños, es un decir, también son Dios". Ante la miseria, Doña Francisca y Nina, sueñan y crean ilusiones para olvidar sus tristes vidas. Consuelito y Hortensia se refugian en el mundo de Orleáns, donde creen que podrán ser felices.



El doble paralelismo que podemos establecer sería entre Consuelito y Nina y entre Hortensia y Doña Francisca; estas últimas, viven de cara al exterior y su frivolidad, -respaldada por el recuerdo de la vida pasada-, las atormenta en la vida que se ven obligadas a vivir. También existe relación entre Don Frasquito con Cleofás. Ambos plantean una idealización en su vida pasada; Don Frasquito en París y Cleofás añorando sus "buenos días perdidos".

El máximo exponente del sueño que se crea en *Misericordia* es el clérigo Don Romulado creado por Nina; sería el equivalente del Orleáns de *Los buenos días perdidos*. Como Nina, Consuelito acaba creyéndose sus propios sueños, no llegando a distinguir ficción de realidad.

Los personajes de ambas obras, a excepción de Cleofás en *Los buenos días perdidos*, huyen de una realidad miserable a través de los sueños, pero no serán unos sueños presentados sólo desde el punto de vista positivo. A lo largo de la obra vamos apreciando "el peligro" de vivir por y para un sueño. Viendo la situación de personajes como Consuelito, comprendemos que se aferre a una ilusión, incluso podemos hacerlo con Hortensia; soñar es humano. El problema es que hay sueños "buenos" y "malos", no desde un valor moral, sino por las consecuencias que traen consigo para cada uno de los seres que están en la capilla.

La llegada de Lorenzo provoca también la creación de lo que Isabel Martínez Moreno llama *realidad transcendida*, encarnada en las figuras de Consuelito y de Lorenzo y *realidad visible* encarnada en Lorenzo y Hortensia. (Martínez Moreno, 1994: 251-296). La *realidad transcendida* es la que representa Consuelito porque ella mira más allá, trasciende su realidad añadiendo además el hecho de estar enamorada. Lorenzo y Orleáns son su sueño; Orleáns se convierte en su utopía, pero una utopía basada en lo que le dice Lorenzo porque su idea de Orleáns no es propia sino que le es transmitida por el que ella considera su ángel. Por ello podemos decir que la utopía de la ciudad francesa surge en Consuelito por el amor, lo que añade a su sueño un toque de lirismo que se plasmará después en el hijo que espera, un hijo fruto de un sueño y de una ilusión. En su hijo, Consuelito está poniendo toda su esperanza.

La *realidad visible* es la opuesta a la representada por Consuelito, de ahí que la figura que la encarne sea justamente, su antagonista, Hortensia, cuando hagamos el análisis de este personaje desarrollaremos esta idea. La *realidad transcendida* era



compartida por Lorenzo y Consuelito, sin embargo, poco a poco Lorenzo va perdiendo la pasión pero continúa con Consuelito por interés, para seguir obteniendo dinero y así continuar procurándose su beneficio.

LORENZO: Sí, es el momento de irse... No se debe matar a la gallina de los huevos de oro.

Cleofás está fuera de todo esto; en un principio se mantendrá en esta posición porque su voluntad está sometida a la de su madre, después, cuando se va revelando se posiciona frente a Orleans como delante de una gran mentira; para él los sueños sólo nos conducen al fracaso y lo que se debe hacer es vivir la realidad de lo cotidiano. Cleofás trata de hacerle ver a Consuelito que los sueños no conducen a nada; en este punto se refleja la gran contraposición entre estos dos personajes: *Cleofás=Orleans es mentira; Consuelito=Orleans es la única verdad*. En el fondo, lo que se esconde detrás de estas dos afirmaciones, son dos concepciones de la vida: el sueño y la realidad.

Vamos notando una constante progresión en el carácter de Consuelito que, a medida que va transcurriendo la obra, se va haciendo más fuerte. En la segunda parte, Consuelito tiene ganas de luchar, se enfrenta a Hortensia y contesta a Cleofás, para ella todo es distinto, por fin dejará sus miserias y se irá a Orleans donde podrá ser feliz y donde nadie le "cortará las alas" para poder volar libre.

Jugando con el campo semántico de "volar" y de "alas", aparece la metáfora del pájaro "Tarsicio", que no hace, como ya hemos señalado, sino representar a la misma Consuelito:

CONSUELITO: Voy a soltarlo, me parece. En la jaula no puede ser feliz que se vaya por ahí él también.

CLEOFÁS: (*Bajito*) ¿También?

CONSUELITO: Que se busque la vida, como Sultán, como todos. (*Abre la jaula*) Adiós, Tarsicio. Vete, Tarsicio. El alpiste no sirve para nada. Hay cosas mucho más importantes que el alpiste...Egoísta, cerdo, tragón. Si no te diera nadie de comer, ya verás cómo te ibas a buscarlo.

CLEOFÁS: A lo mejor se queda porque...porque quiere su jaula. Hay mucha gente así. (*Consuelito sufre un pequeño mareo*) ¿Qué te pasa, Consuelito? Si estás sin parar de un lado para otro.



Volvemos a reproducir de nuevo este diálogo porque marca aun más el choque entre la Consuelito de la primera parte y la de ahora; recordemos como en el primer cuadro de la obra, la imagen de Consuelito era la de una mujer sin ideales ni esperanzas. Ahora se siente con fuerzas e incluso recrimina al pájaro que no sea capaz de irse y de volar libre, cosa que ella misma ha hecho hasta la llegada de Lorenzo. Al igual que Tarsicio, ella tenía una vida cómoda que se resistía a abandonar; pero ahora le dice: hay cosas mucho más importantes que el alpiste. Es decir, se está diciendo a ella misma que su cómoda y tranquila vida con Cleofás está vacía y no tiene sentido, por eso quiere abandonar su jaula, para buscar ese sentido perdido afrontando el miedo que le produce abandonar su "jaula". En palabras de Victoria Robertson (1990:80-87): "Al final ella prefiere morir que volver a ser el pájaro enjaulado". Comparto esta afirmación, pero no deja de resultar un tanto triste que para que Consuelo pueda ser libre deba suicidarse. ¿No hay otras salidas? Gala parece decirnos que no. Consuelito vive por llegar a Orleans, ya nada importa, sólo su hijo, las campanas de Orleans y Lorenzo. Sin embargo, para Gala, como creador del personaje, el error de Consuelo será el de basar su vida en un sueño, recordemos las palabras de la nota preliminar a la obra: "La verdad y el dolor nunca nos asesinan. Nos asesinan los inventados sueños y el engaño". (Gala, 1981: 353)

Hemos señalado que la *realidad visible* es la opuesta a la representada por Consuelito, y que por ello está encarnada en su antagonista, Hortensia. Para Consuelito, Orleáns no tendría sentido sin Lorenzo, sin embargo, para Hortensia sí lo tiene ya que ella no parte del amor, ni llega al sueño y a la utopía a través de Lorenzo; ella tiene su propia idea de lo que es Orleáns y de lo que podría representar para ella. En Hortensia no hay amor, sino interés por alcanzar sus metas; para ella, tanto Lorenzo como Orleáns son dos instrumentos más para alcanzar el fin que se ha propuesto. No quiere decir esto que Hortensia no haya visto despertar sus sueños y esperanzas, pero difieren mucho de las de Consuelito; los sueños de Hortensia siempre tienen un trasfondo materialista y económico. Así, podemos decir que, en este caso, no es Lorenzo quien "usa" a Hortensia, sino que ambos se manipulan movidos por un afán de lucro en el que no hay lugar para los escrúpulos, además, a lo largo de la obra se hace bien patente el hecho de que Hortensia se aprovecha y domina a Lorenzo:



HORTENSIA: Por mis muertos... Vaya idea que tuvo la gazapona ésa...y tú con miramientos todavía, sin querer organizarte como Dios manda... ¡Qué ruina!

LORENZO: ¿Es que no me acuesto con quien usted me manda?

HORTENSIA: Sí, pero sin convicción, con demasiado tiento... Lo que pasa es que tú no tienes vocación de chulo ni muchísimo menos...Ay, con tu cuerpo y mi cabeza adónde llegaríamos... En fin, ya se andará. A ver si la penuria te ablanda el corazón. Porque si no... Sin noticias de mi primo el de América. Sin noticias del Ministerio, y hace un mes que escribí a don Fulgencio...

Por ello, la marcha de Lorenzo tiene una doble interpretación y provoca en las dos mujeres angustia; a Hortensia porque se queda sin lo material, y a Consuelito, porque se va el hombre que encarnaba su sueño.

HORTENSIA: Lo sabía. No quería creerlo, pero lo sabía. Se han reído de mí. Se han estado riendo de mí. Detenlo, Cleofás. Se lleva nuestro dinero. Se lo lleva todo. Para eso le ha servido el uniforme.

CLEOFÁS: Cálmate, mamá. Te duele la cabeza.

HORTENSIA: Se lo he dado yo. Yo se lo he dado...

CLEOFÁS: ¿Por qué le ibas tú a dar dinero a Lorenzo? Adiós, y muchas gracias por habernos hecho tanta compañía a los tres. Nos ha servido de mucho que vinieras. Adiós. (*Pausa. Sale Lorenzo*)

HORTENSIA: ¡Se lo lleva todo! ¡Se lo lleva todo! (*Consuelito, con un hilo de voz, sentándose en su silla, de espaldas a todo. Pausa*)

No es que Hortensia no tenga sueños, obviamente sí, pero Gala quiere dejar clara la oposición entre el sueño de las dos mujeres apara marcar aún más la diferencia entre ambas y entre lo que representan sus estereotipos:

EL SUEÑO	
Consuelito	Hortensia
Edificante	destructor
Liberador	opresor
espiritual	materialista



## • EL SER Y EL TENER. LOS INTERTEXTOS EN LA OBRA.

No es difícil saber a qué juega cada uno de los personajes de esta obra, es sencillo, por lo tanto, determinar su "tener"; no busca Gala la complejidad en este sentido, ya que es a él a quien más le interesa dejar clara la posición material de sus personajes para que nosotros, espectadores y lectores, seamos quienes interpretemos el "ser".

La obra comienza con la aparición de Consuelito y Lorenzo en escena. Nada más comenzar la acción, vemos a una Consuelito que parece ensimismada, entre nerviosa y asustada, sensación que se nos transmite por el empleo de frases que se intercalan muy rápido y en las que da gran cantidad de detalles. En realidad, a Consuelito no parece importarle quién es Lorenzo, pese a que se lo pregunta, parece estar más interesada en dar detalles de su vida, como pinceladas confusas que provocan un cierto absurdo que, sin duda, da como resultado una situación cómica<sup>9</sup> que se consigue mediante la ambigüedad que existe en las construcciones gramaticales de Consuelito y las preguntas de Lorenzo que no hacen más que seguir el "juego". Estas preguntas cortas buscan la comicidad, aprovechando, a la vez, el juego que se establece con la aparente sordera que el mismo Lorenzo afirma sufrir y que, a medida que avanza la obra, descubrimos como falsa. Con la acotación: *nos hace pensar que no es tan sordo*, nos indica el recurso que emplea Gala con este personaje. Un personaje que fingirá su sordera para sacarle provecho a la situación. Con este gesto, Lorenzo nos demuestra ser un cínico al que además podemos añadir la característica de "interesado". Hortensia, cada vez que quiera hacer un comentario que no quiere que oiga Lorenzo hablará más bajo, estableciendo así un "segundo nivel" en el diálogo, sin embargo, ella no sabe que Lorenzo la oye y además se está aprovechando de la información que está recibiendo:

LORENZO: ¿Qué hace?

CONSUELITO: (*Todavía nerviosa*) Estrellas... ¿O no parecen estrellas?

LORENZO: (*Con la mano derecha en la oreja derecha*) ¿Cómo?

CONSUELITO: De Navidad.

LORENZO: Pero si ya estamos en enero.

CONSUELITO: Son para la que viene.

---

<sup>9</sup> Aquí ya se observa una relación entre esta obra y el teatro del absurdo de Mihura, en concreto, con *Tres sombreros de copa*, esta relación será analizada más adelante





LORENZO: ¿Qué? Yo soy un poco duro de este oído.

CONSUELITO: (*Congraciándose*) Hace usted muy requetebién. Los lunes, miércoles y viernes, mi padre también oía fatal.

En medio de toda esta serie de pinceladas confusas y absurdas, Consuelito no sólo nos da datos sobre su vida en el circo sino también sobre los demás personajes y lo desgraciado de sus circunstancias personales. El discurso resulta infantil, como un niño que, ante el hecho de querer comunicar muchas cosas, se confunde y salta de un tema a otro en la misma intervención. Gala aprovecha este tipo de discurso para mezclar detalles de la vida de Consuelito con los temas claves de la obra: el amor, la libertad..., al aparecer así los temas se consigue que parezcan estar dotados de una importancia "menor". Pero, además de lo que dicen los personajes, no debemos olvidar su "actitud". Consuelito, para dar a entender que no le importa lo que cuenta Lorenzo, se dedica a hacer cabriolas; cabriolas que el mismo Lorenzo repetirá de modo totalmente consciente como si quisiera, con este acto, acercarse a Consuelito y su mundo. Lorenzo, a diferencia de Consuelito, nos pondrá en antecedentes de un modo lógico y ordenado, siguiendo una sucesión temporal. Esta lógica en el discurso se ve aún más acentuada por la falta de coherencia en el de Consuelito, ella se pregunta y ella misma se da la respuesta, como si las únicas respuestas válidas fueran las suyas y las verdaderas respuestas no le sirvieran. De esta gran oposición surge la identificación de Lorenzo con un ángel:

CONSUELITO: [...] ¡La vida! Que le frían dos huevos a la vida. Si ha entrado usted aquí como el rayo del sol por el cristal. Igual que el ángel del Señor.

Hortensia se "clasifica", por así decirlo, desde el principio. El cambio de tono que se produce según hable con Lorenzo o con Consuelito, nos da una idea de la falsedad y la hipocresía de esta mujer, rasgos que Gala se ocupa constantemente de destacar. El discurso de Hortensia, pese a ser más "realista", es también una sucesión de preguntas, respuestas, cambios de tema, etc. Como si todos los habitantes de esa casa se caracterizasen por el absurdo y por la falta de conexión entre sus ideas y su modo de expresarlas y transmitir las. También Gala busca provocar comicidad con este personaje, solo que con Hortensia, lo hará jugando con la vulgaridad y la ignorancia cubierta de atrevimiento, como cuando quiere aparentar ser culta y utiliza frases en latín, pero incorrectas.



HORTENSIA: ¡El uniforme! Lo que faltaba. *Desideravi desideratus*, como diría Cleo, que es tan espectacular. [...]

Hortensia está buscando constante soluciones a sus problemas, pero siempre lo hará fuera, nunca llega a plantearse que, tal vez, el problema esté dentro; de todas formas, lo que Hortensia considera "problemas", es solamente aquello que tiene que ver con lo material. Debido a esta búsqueda externa de soluciones, aparecen varios signos no verbales que actúan como elementos informativos y que permiten y favorecen un tipo de comunicación diferente. Dichos elementos serán: el teléfono, la carta del tío de América, la voz en off y la supuesta nota del Obispo. Con el asunto de la carta, Gala emplea una sutil ironía acerca de uno de los tópicos de la España de la época: todo lo bueno venía de América y la solución a todos los problemas de nuestro país estaba en el nuevo continente. Mediante la *voz en off* los personajes en escena pueden cambiar de tema de conversación, tema que, por otra parte, es de gran trascendencia- el matrimonio de Cleofás y Consuelito- y que al verse interrumpido queda en suspense.

Gala, establece un juego semántico con las palabras *flor- seca- Hortensia*, en realidad así es como se siente esta mujer, como una flor seca, sin lozanía, sin vida, sin juventud; si a esto añadimos el factor del nombre del personaje tenemos como resultado el juego semántico al que incluso podríamos calificar de metáfora.

Hortensia se presenta como personaje antagónico en una doble vertiente; será, por un lado, la antagonista de Consuelito para Lorenzo y, también la antagonista de Lorenzo para Consuelito; esto se consigue también porque durante todas las primeras intervenciones de Hortensia, se hace referencia a temas que suponen lo contrario de los expresados por Consuelito (clase social, dinero, riquezas, política...). Por eso, cuando manda a Consuelito *a sus galaxias*, no nos choca; Consuelito, desde el inicio, ha parecido estar en su mundo, ajena a todo lo que sucedía. A lo largo de toda la obra a Consuelito se la silencia, debe ser ella quien coja fuerzas para luchar contra el silencio impuesto, algo que Elizabeth Russell (1994: 101-108) nos señala y explica a la luz de una interpretación de género: "El silencio, por lo tanto, es un arma que el patriarcado utiliza para mantenerse en el poder. Censurar a las personas que puedan subvertir ese poder es, y siempre ha sido, el arma más eficaz de las autoridades totalitarias. Esta censura de la voz femenina es evidente en el desarrollo de las



teorías psicoanalíticas de Freud, quien define a las mujeres por medio de la ausencia y la negación. También Lacan escribe que “La femme n’ existe pas”, es tan solo un reflejo de los hombres, una construcción del deseo masculino. El silencio censura, pero no siempre. El silencio también habla, grita, cuenta y canta y puede ser utilizado como un arma de resistencia, puede dar a las mujeres al margen del lenguaje patriarcal, un espacio en el que construir su propio yo, su propia subjetividad.”

Eso es lo que irá haciendo Consuelito a lo largo de la obra: construir su propio yo, hasta el momento final en el que se suicida, porque no poder vivir siendo esa nueva mujer que ha construido, le resulta insoportable.

Hortensia, en cambio, parece tener siempre los pies en la tierra y, para demostrarlo, siempre aborda en su discurso temas que tienen que ver con lo material, con lo que ella misma trata de identificar con “un mundo de hombres”, de “lo importante.” Gala identificará, de modo sutil, estos temas con el de la muerte.

HORTENSIA: [...] la gente con dinero siempre ha sido lo mismo: vive bien, pero lo que es morir...muere mejor

Se mantiene una total contraposición entre Consuelito y Hortensia, contraposición que se refuerza por el hecho de ver como cada una habla como si fuese para ellas mismas. Es como si Consuelito se limitara a expresar sus pensamientos en voz alta. Ambas se dirigen la una a la otra con ironía y por parte de Hortensia incluso con desprecio. La ironía que emplea Consuelito es constante, pese a parecer una *loca*, tal y como la califica Hortensia, se da cuenta de todo lo que va pasando, aunque no quiera ni ver ni verbalizar la tremenda realidad que se le ha impuesto.

Consuelito es la verdadera protagonista de la obra. Su alegría y su ingenuidad son el reflejo de la metáfora de su nombre, pero sin olvidarnos que para llegar al consuelo antes debe producirse un hecho doloroso que consolar, por eso su nombre es la expresión de ambas cosas, el sufrimiento está íntimamente ligado a este personaje. No es un personaje idealizado, sino que Gala nos la muestra infantilizada, con rasgos tiernos y con un punto de irrealidad. Este personaje se irá descubriendo poco a poco, pero si logra hacerlo no debemos olvidar que es gracias a Lorenzo que actúa como un detonador en su vida. Es Lorenzo el que nos hace ver la primera carencia que sufre Consuelito: la ausencia de afectividad, de ternura y de cariño:



LORENZO: Buenos días. (*Consuelito responde con un sonido vago y asustado, y se deja caer sobre su silla. Lorenzo, para tranquilizarla, inicia un gesto de apoyar la mano en la cabeza semiplateada de Consuelito. Ella se encoge de hombros, como quien espera un golpe. Lorenzo aparta la mano*)

CONSUELITO: No; no quite usted la mano todavía. (*Pausita*) Ya puede. Gracias.

Resulta revelador el hecho de que se asuste cuando la van acariciar porque piensa que será un golpe más de los muchos que habría recibido, y sobre todo, la clave está en la petición que le hace a Lorenzo de conservar su mano sobre su cabeza, como si quisiera disfrutar al máximo de ese gesto tierno del que seguramente tendría tanta necesidad.

Para Antonio Gala, el gesto de la mano en el hombro es el mayor gesto de ternura que puede darse *entre dos seres necesitados a los que no mueve la pasión*. Consuelo hace "honor" a su nombre, ella sirve para ello, pero a la vez ella necesita ser consolada; la soledad y las continuas humillaciones a las que la somete Hortensia provocarán en ella una necesidad de cariño y "consuelo" que hacen que el nombre tome un doble sentido metafórico.

En el diálogo entre ella y Lorenzo en el primer acto, es ella misma la que cuenta que antes su máxima era la libertad, la vida de feria en feria, haciendo cabriolas y piruetas y que así se sentía feliz. La aparición del circo como un mundo que significa libertad enlaza y establece cierta relación, tal y como señalamos en una nota al inicio de nuestro análisis, con otro de los intertextos que recorren la obra: *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, además el juego del humor basado en la ingenuidad y en la situación refuerza aun más esta influencia.

Su matrimonio y el trato que recibe por parte de su suegra son las que la han hecho la mujer infeliz que se nos presenta. La relación entre Consuelito y Lorenzo es una relación de idealización. Al principio lo será por parte de los dos, después Consuelito se quedará sola, enamorada de las palabras, de los gestos cariñosos y de la utopía reflejada en Orleáns. Hasta ahora Consuelito había sido un ser completamente pasivo, sin esperanzas, viviendo una vida en la que ya había aceptado que no habría salida, pero con la llegada de Lorenzo descubre la esperanza en un mundo/vida nuevos. Para Díaz Padilla (1981: XVII-CLV), Consuelito: "es consciente porque sus ideales se encuentran aletargados, no poseen vida anímica alguna, solo padecen de vida vegetativa, [...] cuando escucha a Lorenzo se da cuenta



de no haber aprovechado su existencia y se lamenta de ello.” Es importante comprender, tal y como señala Victoria Robertson (1990: 80-87) que, hasta ese momento, “Consuelito habita en un limbo: no procede de ninguna parte y no tiene adónde ir, sin embargo, tampoco quiere pertenecer a ningún sitio; al contrario, sueña con unos cambios constantes y con el movimiento. Consuelo crece a través de unos cambios constantes, quiere estar en camino siempre.”

Al inicio de la obra, cuando Lorenzo y Consuelito mantienen su primer diálogo, aparece, tras una aparente comicidad, un tema trascendental:

CONSUELITO: [...] Señor, lo que yo digo: ¿por qué todas las criaturas tienen que estar haciendo lo que les gusta? Cuatro días que vivimos y nos los tenemos que pasar bien fotús.... ifotús!

Es la constatación de su drama, la descripción de su existencia. La vida ha dejado de ser algo maravilloso para pasar a convertirse en algo insignificante:

CONSUELITO: ¡Ah, ya! Vivir. (Desencantada) ¡Qué menuarria! [...]

En el fondo de toda la obra está latente el tema existencialista. Todos los personajes han querido vivir, de una manera u otra, equivocados o no; pero lo importante es que, al final, cada uno cree encontrar lo que buscaba; tal vez porque se sienten libres al haber encontrado la verdad. Aunque ya veremos cómo se nos plantea esa verdad y el encuentro de la misma.

Esta interpretación se complementa con el tema del hijo de Consuelito y Lorenzo. Para Antonio Gala la esperanza se centra en los jóvenes y en los niños, porque ellos deberán enmendar errores y deberán construir un mundo nuevo<sup>10</sup>, de ahí que las mujeres embarazadas simbolicen la esperanza y la ilusión en lo nuevo; no olvidemos que Cleofás, pese a no ser el padre, si es una niña quiere llamarla *Esperanza*. ¿Por qué entonces se suicida Consuelito? Según Díaz Padilla (1981: XVII-CLV): “La máxima de Antonio Gala en lo que se refiere a la vida terrenal es: no hay vida sin esperanza, no hay esperanza sin muerte. La muerte realiza y justifica la vida humana, y la esperanza es el impulso que pone en marcha y estimula su proceso perfeccionador.”

---

<sup>10</sup> Gala siempre se ha dirigido a los jóvenes y les ha dedicado una especial atención, la serie de artículos *Carta a los herederos* que se publicaba semanalmente en el Suplemento de *El País* y posteriormente recogido en un libro, es un buen ejemplo de ello.



Gala espera a la muerte para superar la vida, para poder descansar y alcanzar la plenitud <sup>11</sup> y a esto condena a sus personajes femeninos; estas mujeres deben morir-real o metafóricamente- ya que es su única manera de realizarse.

Para Consuelo, ser madre supone la redención, la esperanza, porque siente su realización personal a través de ese hijo, porque lo desea y lo quiere; es imposible que signifique lo mismo para Lorenzo porque él no desea ese hijo, es una pesada carga que no está dispuesto a soportar. Gala deja claro este binomio y hace una identificación clarísima de Consuelo-madre-deseo hijo-realización; pese a todo, ese hijo también está condenado, no nacerá porque sería la materialización de la esperanza, el sueño hecho realidad y eso, a Consuelito y a las demás mujeres del universo dramático de Gala, no les está permitido.

Como para Consuelito, el pasado también es fuente de nostalgia para Hortensia, pero debemos matizar que aquí la nostalgia no proviene de una falta de libertad, sino de una vida que no puede vivir. La guerra marcó la vida de esta mujer, que es, sin duda, la representación de otra generación distinta a la de Consuelito, una generación que se enfrentó a una situación dura y difícil en una España desolada por una de las luchas que más daño hacen, la lucha entre los miembros de un mismo pueblo.

Si, como hemos dicho, su nostalgia es diferente, también será diverso el modo de interpretar la llegada y el mensaje de Lorenzo. Estos rasgos humanos se ven en el hecho de que ella no deja de ser también una víctima más de Lorenzo; cuando él llega, despierta los deseos y los sueños de Hortensia, pero frente a Consuelito, Hortensia juega con la ventaja de la experiencia, por eso sabe aprovecharse, hasta cierto punto, de la situación. No olvidemos, además, lo que trata de representar Hortensia: la mujer perversa y materialista que saca provecho de todo. Si decide ser cómplice de Lorenzo o mantener relaciones sexuales con él, lo hará, no por amor o por entrega, sino por beneficio o deseo propio.

HORTENSIA: Anda, pon cara de susto debajo del merengue. Te lo advierto: Yo cuando soy mala, soy malísima; pero cuando soy buena, soy peor. Y tú me estás haciendo pasar por el equinoccio. Tres meses llevas hurtándome ese cuerpo, pero yo ya no me contengo... (Se insinúa) A rebatiña están tocando ya... (Es de advertir que ni ahora ni después debe deducirse que Hortensia esté

---

<sup>11</sup> Esta idea enlaza con la del tiempo vista en Jimena. Es una visión plenamente prerrenacentista y, en cierto modo, cargada de una fuerte religiosidad: esta vida es una etapa de transición y la muerte es el descanso.



enamorada de Lorenzo. Hortensia está de vuelta de todo, hasta de sí misma. Bromea, ríe. Si puede, entre la broma, sacar algo, lo saca. Si no, mala suerte. Lorenzo también bromea a veces. Otras, no, porque teme) No te malgastes con esa mosca muerta de mi nuera, Lorenzo; por tu bien te lo digo. Teniendo a la boticaria ahí, fresca todavía; y a doña Genoveva, tan metida en sus carnes...y siempre listas a darte buenos duros por jugar un ratito...

Hortensia anhelaba su vida anterior, una vida a la que tuvo que acceder mediante la prostitución, pero que la hacía feliz porque le permitía vivir con lujo y con toda una serie de libertades a las que tuvo que renunciar con la llegada de la guerra y con la legalización de sus actividades como prostituta.

HORTENSIA: Usted sí que me entiende. Pero ni sombra, amigo mío, de lo que fueron. Mi casa era una casa grande, de la alta burguesía como suele decirse hasta cuando es mentira. (Dolida sonrisa) Allí entraban los salmones por su propio pie. ¡Qué gastos, cuánto capricho, cuánta chuchería! Y no es que lo eche de menos. Cada guaraguao tiene su pitirre, que decía un cubano amigo mío, muy parecido a usted, así...mimbrenño, más morenito, quizá...

[...]

HORTENSIA: El que no sepa vivir, el que no sepa cerrar los ojos a tiempo, que se ahorque, Cleofás. Yo he pasado mucha hambre. A los diez años lo único que tenía mío era una perra gorda enterrada en un agujero del corral. De repente, a los quince, una noche me pusieron en la mano diez duros. Diez duros en la mano y otra cosa en otro sitio. Apreté los dientes y dije: "Ya está".

Lo que realmente le importa a Hortensia es lo material, el dinero, los bienes, las posesiones, lo demás carece de importancia y se debe hacer cualquier cosa para conseguirlo, ese es su vivir, esa es su manera de entender la vida, una lucha constante para conseguir comodidades económicas o materiales. Según Victoria Robertson (1990: 80-87): "Hortensia que puede aparentar ser libre y fuerte a primera vista, ofrece un ejemplo extraordinario de esclavitud. Su apetito materialista es insaciable. Se encierra en un círculo pequeño y limitado de compra-venta y poco a poco se convierte en un objeto más. Hortensia no es consciente de la limitación de su existencia: aparenta estar contenta con el papel de consumidora constante. Para ella sólo hay más y más cosas que comprar y con cada adquisición se hunde en una existencia seudohumana."

El personaje de Hortensia puede ser, por tanto, un trasunto del afán consumista que tenían los españoles y las españolas a principios de los 70. No deja de ser también reflejo de la búsqueda de falsos ideales, de espejismos efímeros que



no sirven para el crecimiento personal (el Ser) sino para Tener más, lo que va creando una necesidad de consumir cada vez mayor. Estas “necesidades” materiales son las que llevan a Hortensia a vender todo, incluso lo poco espiritual que tienen alrededor, recordemos como vende objetos de la Iglesia o como profana la tumba de Doña Leonor en busca de riquezas. Lo dicho anteriormente no deja de ser una crítica del capitalismo y del consumismo que, según Gala, nos aliena haciéndonos seres sin escrúpulos preocupados sólo por el dinero y por la posición social.

HORTENSIA: (*A Lorenzo*). Hablamos de problemas caseros. Un descuido de aquí. (*Por Consuelito*) Menos mal que hoy, con tanto invento...Porque eso sí, tenemos de todo, oiga usted... (*Bajo*) Si es que puede, porque anda que...Nuestra olla exprés, nuestro frigider, nuestra lavadora-secadora, nuestro de todo. Hoy se vive mucho mejor que antes. Bueno: yo no. La gentuza, se entiende. Para andar por alfombras hay que haberse hecho pis encima de ellas, y yo me he hecho cada pis que ivaya con Dios! Pero ¿se acuerda usted de aquellas mesas de pino? ¡Qué horror!

CONSUELITO: (*Casi traspuesta*) Se fregaban con lejía y se quedaban con los nudos al aire. Como parientes viejecitos.

HORTENSIA: Ahora, formica, que es tan elegante y variopinta.

CONSUELITO: (*Triste*) Aunque se quiera, no se puede manchar.

HORTENSIA: ¡Todo de plástico! Hoy, cualquier cacharro se lava y se estrena. Como los hombres de otros tiempos, ¡ay!...Tenemos la iglesia de flores que es un pensil, un vergel. Todo en plástico.

Además de esa crítica al consumismo, ridiculiza a esa sociedad que también parecía hecha de plástico, en donde nada era auténtico y donde sólo hacía falta “lavar y estrenar”, como una gran mentira.

Gala utilizará al personaje de Hortensia para hacer una crítica políticas, a la señalada en el párrafo anterior se le pueden sumar otras hechas a la Iglesia, al Estado, al Ejército, en definitiva, a las instituciones dominantes.

HORTENSIA: Ya se sabe: todo es materia en el mundo en que vivimos. Yo no soy de esta época...Bueno, por mi edad sí. Quiero decir que soy diferente, más espiritual. En casa, de toda la vida, los hombres han pertenecido a la Iglesia o al Ejército. Por tradición como debe ser. Y mi familia política igual. Ya ve usted: mi marido...

CONSUELITO: ¿Era cura?

HORTENSIA: (*Bajo*) Asquerosa. (*Alto*) Era telegrafista. Pero muy religioso. Y mi primo Sabas- un superdotado-, al Ejército. Cómo será que no le digo más que llegó a brigada. Ahora está en la Argentina. Precisamente me he enterado hoy. Por esta carta. (*La enseña. Se la pone por*





*delante*) Es de la Argentina, ¿eh? Se fue porque tuvo la desgracia de ser brigada, pero con los rojos. Una equivocación la tiene cualquiera. No se calcula bien y... Ha hecho una fortuna por lo que me dice...Yo soy muy de derechas, aunque sé perdonar. Por mi aspecto usted comprenderá que yo no he vivido siempre así... ¿O no?

Pese a que Hortensia aparece como un personaje para el que "el fin justifica los medios", Gala se encarga de no hacer de ella un ser repugnante y tiránico, y para ello la dota de un cierto rasgo humano, muy al estilo de Valle Inclán; esta idea es recogida por Victoria Robertson (1990: 80-87) y la plasma en las siguientes palabras: "Hortensia es una caricatura del ser humano; su percepción del mundo es tan deformada y trastornada que algunos críticos la tienen por un buen ejemplo del esperpento. "

La influencia del género creado por Valle Inclán es patente a lo largo de toda la obra, sin embargo, a medida que vamos avanzando en la acción, el grado de esperpentización aumenta.

José Luis Alonso, director de la primera representación que se hizo de la obra, en una entrevista realiza por José Monleón para *Primer Acto*, afirmaba lo siguiente: "El nombre de Valle Inclán, [...] jamás creí que se pudiera pronunciar en función de esta obra. Lo que yo sí quería, y en este sentido me dirigí a los actores, era esperpentizarla".<sup>12</sup> La puesta en escena del mismo texto nos da la clave para comprender que la tarea que se había propuesto José Luis Alonso no le sería difícil de llevar a cabo.

En esa misma entrevista, José Monleón, afirma que sí se puede hablar de un cierto tono "valleinclanesco" ya que, tal y como podemos ir observando a lo largo de la obra, hay una continúa deformación de la realidad; una deformación que se consigue con el uso de la sordidez y de la violencia, elementos tras los que la realidad resulta sistemáticamente irreconocible.

Uno de los momentos en los que la obra alcanza su mayor grado de esperpentización es el de la profanación de la tumba de Doña Leonor-protagonizado por Hortensia-; el mismo Antonio Gala afirma que, incluso en esos momentos de máxima sordidez, el humor está presente, como también lo estaba en las obras de Valle. Un humor negro, pero al fin y al cabo, humor. En realidad, los personajes

---

<sup>12</sup> *Primer Acto*, nº150, noviembre, 1972.



nunca pierden su lado sórdido, pero éste se ve compensado por la tremenda ansia de vivir que tienen.

Según José Luis Alonso, Valle se evadía de la realidad porque la deformaba artísticamente. Lo compara con Galdós, autor que para el director de la obra expresaba mejor la realidad, ya que la plasmaba tal cual era. Para Gala, si Valle deforma la realidad es porque era un poeta, mientras que Galdós se limitaba a representar la realidad sin añadirle ningún tipo de poesía. Él mismo diría: "A mí, personalmente, la realidad de cámara fotográfica y magnetófono no me interesa"<sup>13</sup>

José Monleón expone el problema de modo diverso; para él Valle percibía la sociedad española como una deformación, pero el problema que se le presentó fue encontrar una forma teatral que respondieran a su visión de la sociedad, de ahí que crease el esperpento como mejor forma de expresión de lo que él creía que era la sociedad española del momento.

Sin duda, el pasaje de la profanación de la tumba es uno de los momentos en los que la obra se acerca más al esperpento ya que este desenterramiento nos recuerda al que lleva a cabo *Juanito Ventolera* en *Las galas del difunto* de *Martes de Carnaval*. Se mantiene el tono grotesco durante todo el tiempo que emplean para abrir la tumba y se acentúa cuando encuentran el cadáver con un soneto. Los dos tercetos finales del soneto de Quevedo son reveladores sobre todo por el título del poema completo: "*Adventencia a España de que así como se ha hecho señora de muchos, así será de tantos enemigos invidiada y perseguida, y necesita de continua prevención por esta causa*". Como resultaría bastante difícil que todos los espectadores conociesen este soneto, el autor reproduce los dos tercetos finales que son reveladores por sí mismos.<sup>14</sup>

En la obra de Valle, Juanito toma el vestido del difunto mostrando un total desprecio ante la muerte, tal y como hace Hortensia, a ella sólo le importa encontrar algo que le sea de provecho; pese a que las circunstancias de los personajes difieren,

---

<sup>13</sup> *Primer Acto*, nº 150, noviembre, 1972.

<sup>14</sup> *Muerte infeliz en Portugal arbola  
Tus castillos; Colón pasó a los Godos  
Al ignorado cerco de esta Bola;*

*Y es más fácil, oh España, en muchos modos,  
Que lo que a todos les quitaste sola,  
Te puedan a ti sola quitar todos.*

QUEVEDO, Francisco, *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1989.



en lo fundamental de su actitud se muestran muy similares. También resulta esperpéntico que un sacristán organice una rifa con objetos litúrgicos, sin embargo, el mismo Gala narrará como se encontró con el mismo caso, pero real. Este hecho es narrado por Andrés Amorós (1987:39) de la siguiente forma: "Quizá en ese caso quien mejor haya entendido las cosas- o, al menos, con prudente anticipación- sea el párroco de Meirás, pueblo de La Coruña, conocido por otras razones hasta ahora. Dicho padre, que responde al significativo nombre de José Rodríguez Pérez, rifa el día de la Inmaculada (yo escribo esto el día 2) la imagen de la Inmaculada que se venera en uno de los altares de su templo. El precio de cada papeleta es de un duro, y en medios allegados a la feligresía se sostiene que el rifante está dispuesto a seguir rifando imágenes. Hasta el momento no deja de ser encomiable esa delicadeza de hacer coincidir la rifa de un santo con el día de su fiesta litúrgica: menos da una piedra".

Por las acotaciones podemos observar cómo el mismo decorado ya logra producir un efecto de choque en el espectador nada más subir el telón. Este contraste no es habitual y lo que se logra con él es situar al público en una atmósfera esperpéntica que le envuelve desde el inicio de la obra.

Esta atmósfera se consigue desde tres planos:

- 1- Temporal: una edificación del siglo XVI en la que se colocan gran cantidad de objetos actuales (lavadora, secadora...)
- 2- Estético y escenográfico: situar, en un lugar como una sacristía, objetos hechos de plástico que, además, serán lo más llamativos posibles.
- 3- Espacial: unión en el mismo espacio de la Iglesia y la Barbería; o lo que es lo mismo, lo sagrado con lo más cotidiano.

Tal y como aparece en la acotación inicial: "*Este contraste ha de ser violento y casi chirriante*". Así pues, ya desde el inicio se logra "un golpe de efecto" con esa mezcla de elementos. Este escenario degradado y caótico dirá mucho de la vida de los personajes; es como una continúa metáfora entre ambos.

También es esperpéntico el monólogo final de Hortensia ya que es como si una voz que nada tuviese que ver con lo que ha sucedido, pusiese punto y final a la tragedia; añadiéndole, además, un tono de crueldad y de hipocresía que acentúan aún más el carácter degradante de la obra. El final resulta sumamente trágico por este doble tono de Hortensia; por una parte el de desprecio total e incluso asco por lo



que ha sucedido, y por otra parte, la falsa apariencia de dolor ante los demás cuando sale a la calle. Una vez más aparece la unión entre el lenguaje desgarrado y el eufemismo cursi. Y en medio de este doble "espectáculo" cae el telón:

HORTENSIA: (*Mirándolo*) Si, si..., caído. ¡Ahora abrirán una investigación! (*Tras un segundo, Cleofás, sin dudarlo más, sale a la calle*) ¡Ay, tonta hasta el final! ¡No ha servido ni para vivir! (*Comienzan a descender las campanadas reales del ángelus*) ¿Qué son esas campanadas? ¿Un milagro? Gracias, Señor. (*Tono maldito*) ¡Por lo menos queda algo que vender! (*En trágica, farsante, yendo hacia la calle*) ¡Consuelito, hija mía! ¡Qué desgracia más grande! (*Sale. Después de unos segundos, en que la escena aparece como inútil y sola, la voz de don Remigio: "Feligreses..., feligreses..., feligreses..." Mientras cae lentamente el telón.*)

El último intertexto que recorre las páginas de *Los buenos días perdidos* es *La Regenta*, y tal vez el personaje que mejor plasme esa influencia sea Hortensia.

El paralelismo que existe entre estas dos obras es claro; Gala reproduce diálogos casi de modo total. Lo que más llama la atención es que en ambas obras se presenta una relación madre-hijo totalmente asfixiante y anuladora que se caracterizará por un control total sobre el hijo; es una relación incluso tiránica, en la que se han visto elementos de las tesis freudianas como el de *la madre fálica*. (Navas Ocaña, 2008: 141-154)

Doña Paula, la madre de Don Fermín de Pas, se presenta como una mujer avara, sagaz, que está siempre bordeando el pecado o el delito. También Hortensia se nos presenta así, como una mujer atada al dinero y a lo material. A Ana Ozores la podemos relacionar con Consuelito en el sentido de que es una mujer que mantiene una relación con el Magistral y que se ve seducida por Don Álvaro, igual que Consuelito lo era por Lorenzo.

En *Los buenos días perdidos* Hortensia tenía un gran empeño en que su hijo hubiese llegado a sacerdote, para así ver colmados sus sueños de grandeza. Si en *La Regenta* Doña Paula determina la profesión de su hijo, en *Los buenos días perdidos*, Hortensia desiste de ver a su hijo como cura y le planifica una boda de la que, supuestamente, sacaría algún beneficio económico.

Veamos ahora dos diálogos, uno de cada obra, para ejemplificar lo dicho hasta ahora:

- ...Está usted insultando a una mujer honrada, inocente, virtuosa; no he hablado con ella tres veces. Es una santa.



- Es una como las otras.
- ¿Cómo qué otras?
- Como las otras.
- ¡Señora! ¡Si la oyeran a usted!
- ¡Ta, ta, ta! Si me oyeran me callaría

Poco después la madre dice:

- No necesito saber nada...todo lo comprendo...todo lo sé...a mi modo. Fermo, ¿te fue bien toda la vida dejándote guiar por tu madre en estas cosas miserables de tejas abajo? ¿Te fue bien?
- ¡Sí, madre mía, sí!
- ¿Te saqué yo o no de la pobreza?
- ¡Sí, madre del alma!
- ¿No nos dejó tu pobre padre muertos de hambre y con el agua al cuello, todo embargado, todo perdido?
- Sí, señora, sí...y eternamente yo...
- Déjate de eternidades. Yo no quiero palabras, quiero que sigas creyéndome a mí.

A continuación, reproducimos el texto de *Los buenos días perdidos* que consideramos paralelo al anterior:

CLEOFÁS: ...En el obispado tienen ciertas dudas sobre la administración de esta parroquia.

HORTENSIA: Más vale que tuvieran dudas sobre la administración del obispado.

CLEOFÁS: Mamá, que nos perdemos...

HORTENSIA: Calla y atiende. Hay que aparentar más virtud de la que se tiene; de acuerdo. Pero de eso a no tener ni pan hay un abismo. Un santo muerto no sirve más que para que se le rece.

CLEOFÁS: Si te oyeran mamá.

HORTENSIA: Si me oyeran, me callaría. Pero ahora no me oyen. Contesta: sin mí, ¿qué hubieras sido? Un tonto de pueblo. O peor: un minero. Y ahora, aquí, mírate: con tu holopanda, que alegra las pajarillas sólo el verte... ¿Te fue bien en la vida dejándote llevar por mí en las cosas del mundo? Di, ¿te fue bien?

CLEOFÁS: Sí. Yo, madre, eternamente...

HORTENSIA: Déjate de eternidades (...). El que no sepa cerrar los ojos a tiempo, que se ahorque. Cleofás. Yo he pasado mucha hambre. A los diez años lo único que tenía mío era una perra gorda enterrada en un agujero del corral. De repente, a los quince, una noche me pusieron en la mano diez duros. Diez duros en la mano y otra cosa en otro sitio. Apreté los dientes y dije: "Ya está".



No hace falta señalar que muchas de las frases son exactas a las del diálogo que aparece en *La Regenta* entre madre e hijo. La reproducción de dichas frases son un guiño a los lectores, una manera por parte de Gala de expresar su admiración por la obra, darla a conocer y, en cierto modo, desmitificarla, siendo capaz, incluso, de reproducir diálogos exactos.

Desde luego, creo que si Gala quería el ejemplo de una madre materialista, castradora y que tenía sometido a su hijo, encontró en *La Regenta* uno de los mejores ejemplos que puede haber de este tipo de personajes en nuestra literatura.

## • CONCLUSIONES

El trágico final de la protagonista con su suicidio es una consecuencia lógica dentro del desarrollo y de la evolución que Gala nos ha planteado del personaje. A Consuelito no le duele el engaño de Lorenzo en el sentido de sentirse traicionada, si decide acabar con su vida es porque sin el sueño de Orleans ya no tiene sentido. En realidad, con su muerte va en busca de su vida, de su libertad; el toque final de las campanas es el símbolo de su esperanza, es el sutil recuerdo de Orleans o, dicho de otro modo, es la manera que tiene el autor de dejar patente que Consuelito se fue en busca de unas campanas que más que simbolizar una lejana ciudad, representaban toda una ilusión por vivir plenamente.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva de análisis quisiera destacar algunos aspectos. A Consuelito, la mujer que pretende cambiar su vida, liberarse, vivir, la tachan de *loca*, como a Juana de Arco, quemada en la hoguera. Mientras hace sus cabriolas y estrellitas no molesta, pero cuando empieza a adquirir conciencia de ella misma, cuando empieza a “encontrarse” entonces hay que frenarla. No creo que sea algo especialmente novedoso, esta estrategia de las estructuras patriarcales del “dejar hacer” hasta que las mujeres empiezan a ser algo peligroso se sigue viendo en la actualidad.

Pero Gala le da aquí una vuelta de tuerca y en vez de liberar al personaje nos da un final que, creo, en absoluto es alentador. Consuelito se suicida en una escena cargada de lirismo y de metáforas, pero eso no debería impedir que viésemos más allá.



Una película de gran éxito en los años 90 fue *Thelma y Louise*, se tomó esta película como bandera de libertad y símbolo de la liberalización de las mujeres, si es así, ¿por qué acaban suicidándose? La respuesta es clara: “no hay otra salida”. No creo que sea un símbolo de esperanza, como tampoco lo es el suicidio de Consuelito, ¿en dónde está la esperanza? ¿En quitarse la vida? Parece que la conclusión a la que debemos llegar es: es lógico el suicidio porque es la única manera que tiene de lograr su sueño. Triste perspectiva para las mujeres que sueñan con ser otras, que despiertan a la vida; en esta obra de Gala, se las condena al suicidio.

Hortensia es, sin duda, el personaje que más registros presenta; su cinismo, su afán de aparentar ser lo que no es (sobre todo al inicio de la obra) y el hecho de buscar siempre su beneficio a costa de lo que sea, nos recuerda al personaje de Celestina. El empleo de un habla popular y, sobre todo, el hecho de que sabe reírse de sí misma, hacen que el público no la considere solamente un ser dañino y ambicioso en el peor sentido de la palabra. Al fin y al cabo, Hortensia es la única fiel a sus principios, es la única mujer de las tres obras que analizamos, que no claudica, tal vez porque responde a la pregunta de qué no debe ser una mujer.



### III.2.2.3. *¿Por qué corres Ulises? Penélope y Nausica: romper los mitos.*

El estreno obra coincide con el año muerte Franco lo que hace que en *¿Por qué corres, Ulises?* se aprecie un aire de libertad que no había en obras anteriores, supone también esta obra una vuelta de Antonio Gala a los escenarios tras cinco años. Pese a este tiempo sin haberse dedicado al teatro, esta obra continua trabajando en la línea temática que nos habla del ser humano y de la búsqueda de la verdadera esencia de uno mismo.

Uno de los mensajes claves de la obra es que la realidad no responde jamás a los sueños. Los personajes de la obra están escapando constantemente de su realidad yendo en pos de un sueño o un ideal que parece no llegar nunca. Tal y como apunta Victoria Robertson (1990: 103-111): "Es una obra sobre el cansancio y el estancamiento y sobre la necesidad de librarse de ello." En la primera parte, sobre las escenas de amor de Nausica y Ulises aparece la Penélope soñada, en la segunda, sobre las escenas de amor de Ulises y Penélope es Nausica quien trata de convencer a Ulises. Es el mismo Gala quien nos describe, en el prólogo a Penélope y los rasgos generales que configuran al personaje. Para él (1981: 691-694): "Penélope, en el fondo, no echa de menos a su marido, sino a la Penélope que vivió con su marido: se echa de menos a sí misma y a su fuerza social", porque lo que echamos de menos, dirá Gala otras veces, es nosotros mismos, los que fuimos con motivo de aquello que creemos echar de menos.". De este modo, en Ítaca, Ulises ya no halla ni esposa, ni heredero. Tal y como dice Gala (1981: 691-694): "Halla la ambigua conveniencia de una mujer que lo acepta como último recurso y la fría esquela mortuoria con que un sucesor ha cubierto su nombre."

Penélope y Ulises saben que se están engañando, sienten que no hay otra salida, pero ambos asumen la que parece inevitable: volver a estar juntos. Esta idea es recogida por Carmen Castañón (1993: 27) que la plasma del siguiente modo: "Es posible que hayan vuelto a sentir la tentación del entusiasmo y la vida, del abandono y de la entrega, que sientan incluso la oportunidad de caer en ella, de volver a vivir "la gran contradicción de la recta atraída por la curva; de la serenidad tan costosa, por la vehemencia; la reflexión por el frenesí Todos esperamos llegar alguna vez





donde nunca llegamos. Todos hemos perdido demasiado tiempo culpando a los dioses o al destino. Hay que elegir y elegir implica renunciar.”

Pese a su título, la obra tiene una carga fundamental de los personajes femeninos Penélope y Nausica. En realidad, ellas llevan el peso de la obra frente a Ulises que, al igual que ocurre en la trama argumental, cree que es el héroe por excelencia, el gran protagonista y no es más que un juguete de las dos mujeres.

- **LA LIBERTAD.**

Esta obra habla del descanso, tal y como indica el propio Gala. Ulises, está cansado y descontento, lo sabemos por sus palabras y sus gestos, y el propio Gala mediante la estructura episódica de la obra refuerza esta idea. Podemos, como en otros aspectos de la obra, hacer una comparación con la situación de la España de entonces, por un lado cansada de la situación y con ganas de cambio, por otro, resistiéndose justamente a cambiar.

Ulises vuelve a Ítaca con su esposa Penélope, pero antes naufraga en Feacia, donde es rescatado por una joven desnuda y hermosa que le lleva a su cama. Nausica es la princesa de la isla y se recrea haciendo el amor durante varios días con el *naufrago* de la playa. Él es un hombre maduro y atractivo que colma los deseos de la muchacha hasta que se despierta y le comunica su identidad. En ese momento, ella conoce al verdadero Ulises, no al soñado, y comienza su desinterés por el héroe caído. Como había hecho con Penélope, también Gala nos da su particular visión del héroe: “Un Ulises 75 que a la Nausica 75 le parece esencialmente un burgués cursi y anticuado, cuyos conceptos, ideales y moral están mandados retirar hace ya mucho: con el que solo en el oscuro silencio fisiológico-y aun así no por demasiado tiempo-puede entenderse” (Gala, 1981: 691-694)

El desconcierto que ambos sufren ante las posturas ideológicas del otro deriva de que poseen unos códigos éticos completamente opuestos. Tal y como dice Ulises al final de la obra, Ulises es el símbolo del hombre: “eterno insatisfecho, viajero, curioso, razonador, dominador de la naturaleza, contrincante mañoso del destino, desobediente a los dioses malignos...”

Todos los tópicos acerca del héroe desde Grecia hasta nuestros días- la imagen de los superhéroes de cómic o cine- giran en torno a los ideales tradicionales



masculinos que el patriarcado mantiene y promueve: la fuerza, la valentía, la inteligencia, la seducción de mujeres bellas, el poder, el dinero, etc. Sin embargo, la intención de Gala es destronar a este héroe, desmitificarlo por completo; su época ya ha pasado y Nausica es la encargada de romper el mito ya que ella representa el nuevo código ético. Ulises está encerrado en su mundo, que es, en realidad, el único mundo que conoce y quiere conocer. Gala lo desmitifica para que no veamos al héroe sino al individuo. En uno de los diálogos de la obra se recoge del siguiente modo:

NAUSICICA: [...] ¿Por qué dejaste Ítaca?

ULISES: (Cuando es escuchado, le gusta hacerse el misterioso) Por defender unos principios.

NAUSICICA: ¿Cuáles?

ULISES: La santidad del matrimonio. La estabilidad de los hogares. La dignidad de los maridos.

NAUSICICA: (De corazón) ¡Qué antiguo, Ulises! (Viendo la reacción, vuelve a su tono superficial)

Hay tres temas claves de contraste entre ambos personajes: guerra-paz; mar-tierra; matrimonio-no matrimonio. El más claro ejemplo es la postura de ambos ante el binomio guerra y paz. Ulises ama la guerra ya que allí puede demostrar su grandeza y su gloria: "Era preciso partir, sacrificarse. Hay ocasiones en que es necesario derramar sangre violentamente, para lograr a nuestros hijos un mundo más justo y más tranquilo. A la paz, por la guerra." Nausica, en cambio, ama la paz y odia la guerra: "Las guerras son aún más aburridas que las islas: a quienes más gentes degüellan, más condecoraciones."

Otra de las oposiciones que se nos plantean entre los dos personajes es su posición con respecto al mar: en este caso metáfora de la huida y de la libertad. Ulises ama el mar por que para él representa la libertad y la aventura, Nausica lo odia, pues al vivir en una isla, el mar es el límite de su prisión.

- **EL AMOR Y EL DESEO.**

Isabel Martínez Moreno (1994: 371-407) nos da la palabra clave que describe la obra, para ella: "Naufragio. Esa es la palabra clave para designar el ámbito general en el que discurre ¿Por qué corres, Ulises? el amor es naufragio. En ¿Por qué corres,



Ulises? Más que plantearse un conflicto amoroso entre los personajes lo que se adivina es un diálogo sobre el amor.”

El tema del amor destaca en la obra. Este tema se aborda desde diferentes perspectivas siendo una de ellas la basada en el binomio y la oposición de los dos conceptos que ya señalamos anteriormente: amor y guerra.

Esta oposición nos habla de un Ulises encerrado en sí mismo, egocéntrico, que necesita ver su autoestima reforzada con *sus hazañas bélicas*. En lugar de conseguir su crecimiento personal lo que provoca esta actitud es una parálisis personal, un estancamiento.

Ya hemos señalado la relación simbólica ente la obra y la situación de España. Esta contraposición amor-guerra, refuerza aún más esta idea. La condena de la guerra por parte de Nausica y la burla hacia ese Ulises guerrero nos lleva a la oposición entre el viejo sistema de valores y un nuevo pensamiento global - heredado de los grupos antibélicistas americanos- que promulgan la paz y el amor y el “vive y deja vivir”.

Tampoco los amantes coinciden en su visión del amor. Ulises piensa que sirve para procrear, Nausica para disfrutar. De nuevo la oposición de los viejos valores de una España en decadencia y los nuevos valores de una España joven que estaba despertando y a la que le había llegado el tiempo de “disfrutar” (símbolos de ambos personajes)

ULISES: Es que el amor sirve, sobre todo, para que la especie sobreviva...

NAUSICA: Nadie, cuando hace el amor, piensa en la especie, desengáñate. Ulises lleva tres días pensando en Ulises mientras besa a Nausica...Para evitar eso la especie ha inventado el matrimonio. Se trata de una norma de higiene...Como para justificar las guerras se han inventado la patria, el heroísmo, las marchas triunfales...

Sin embargo, y pese a lo que pueda parecer por estas afirmaciones, hay un momento en la obra, en el que ambos protagonistas se van enamorando o, al menos, profundizan en sus sentimientos. En un primer momento, Nausica está harta de las eternas narraciones que hace Ulises de sus gestas, plagadas de batallas y dioses: “La odisea no es ir de isla en isla, camino de la nuestra, sino de persona en persona, camino de nosotros...Sí, en el fondo, sabes que siempre se acaba en donde se empezó, ¿por qué corres, Ulises? ”



Nausica no entiende a Ulises, alguien que en vez de conocerse a sí mismo, vive "hacia fuera" empeñado en viajar y en cambiar de aires. Por mucho que corra no podrá huir de sí mismo. No obstante, la joven empieza a sentir ternura por su "héroe cansado" y espera que cambie y que cuente historias sobre ella y su amor.

NAUSICA: Es que lo quiero aún. Es un pesado, pero lo quiero. A me ha contado ya tres veces la *Iliada*, cada vez de una forma diferente: lo que no cambia es que él se pone siempre de protagonista...pero lo quiero...La *Odisea* me la sé de memoria: si él se equivoca, y le sucede con frecuencia, lo corrijo...Pero lo quiero. Ningún hombre, hasta ahora, me inspiró lo que Ulises: ternura...No hay nadie que me suscite más ternura que un héroe cansado.

Nausica se siente excluida. Siente que para Ulises el mayor tesoro es el del pasado, el de sus hazañas, y ella, de nuevo, enarbolando la bandera del amor, claudica y renuncia a sus principios porque quiere ser también recuerdo para Ulises. Parece que trata de cerrar su historia de pasión y goce para pasar a convertirla en una historia de amor y compromiso. No sabemos muy bien cuál es la barrera en Nausica entre enamorarse y encapricharse de Ulises en el momento en el que deja a Euríalo, con quien vivía un amor sin ataduras. Nausica intenta en vano que Ulises y Euríalo se peleen por ella, pero no lo consigue.

En este momento de la obra es clave la figura de Eurimedusa. Ella trata de romper la relación entre Ulises y Nausica y para ello le presenta a Euríalo. ¿Por qué romper esa relación? Porque Eurimedusa representa la figura arquetípica de la criada, tal y como la presenta Gala, la que no tienen nada que perder y por tanto dice las cosas como cree que son realmente, añadiría, además, que Eurimedusa trata de proteger y salvaguardar la juventud de Nausica que ve amenazada por la edad de Ulises.

EURIMEDUSA: Lo que conseguirás será estropearle la existencia. Tú que eras un cascabel de plata, ahora sueñas a muerto. Y por un hombre que ni siquiera es tu marido.

[...]

EURIMEDUSA: Sí, Euríalo, tu novio. De tu edad, buena facha, simpático y alegre. Y con toda la vida por delante. No por detrás, como otros... (Los jóvenes se miran con intensidad) Todos los recuerdos que tiene se llaman como tú: Nausica; su amor, Nausica; su esperanza, Nausica.



En este punto, todo el discurso anterior de Nausica pierde fuerza. Ella misma reconoce ante Euríalo que ha cambiado su visión del mundo:

*Nausica:* Nos hemos pasado la vida burlándonos de los crímenes pasionales, de los celosos, de los amores teatrales, de los amantes célebres. Nosotros íbamos a ser distintos, naturales... Hacer el amor no importaba gran cosa. Era un deporte: el más antiguo. Era solo una fiesta, uno asiste, se divierte y se va.

La barrera de la que hablábamos entre el capricho y el enamoramiento parece romperse en la escena en la que Ulises la abofetea. Nausica abandona todos sus principios, renuncia a sí misma. Como ya hemos visto anteriormente, y seguiremos viendo más adelante, las mujeres de estas obras de Gala, acaban por renunciar a sí mismas en beneficio de los principios impuestos por los hombres a los que, supuestamente, se enfrentan. Da igual lo radical de su postura, llega un punto en el que se "dejan ir" y asumen una condición de sumisión que choca con las posturas que habían tomado a lo largo de escenas anteriores.

NAUSICIA: Pero el peor de todos, tú: explotador de viejas solitarias, consolador de solteronas, mentiroso, bujarrón de puertos, bravo de pacotilla, adorador de dioses inventados. (*Ulises aguanta paciente la dulce letanía*) ¡Viejo! (*Eso ya no. Ulises abofetea a Nausica, que cae al suelo*)

ULISES: ¡Ya está bien!

NAUSICIA: (*Confundiendo, como siempre, la reacción de Ulises. Transformada, segura de que ha recobrado el interés de su amante*) Ulises... (*Se incorpora. Le busca*)

ULISES: Déjame.

NAUSICIA: Perdona. Quería hacerte daño. Pero no sentía lo que he dicho...

[...]

ULISES: (*Obseso*) ¡Viejo, yo! ¿De verdad me encuentras viejo?

NAUSICIA: Quería molestarte. (*Le coge de los brazos*) Abrázame.

ULISES: (*Se desase*) No, no. Soy demasiado viejo. Busca otro de tu edad.

NAUSICIA: A mí me gusta ser dominada, Ulises. Ningún hombre de mi edad podría dominarme.

Esta última frase dilapida la imagen de Nausica y su concepción como mujer. Reivindica, protesta, se rebela, pero finalmente, quiere ser dominada. Por terrible que parezca, esta visión aún continúa en nuestros días. Oímos hablar de la violencia de género, de mujeres maltratadas, humilladas y, en el peor de los casos, asesinadas. No haremos aquí un análisis social de causas y consecuencias de dichos actos, pero sí nos sirve como reflexión y enlace con el personaje de Nausica, pese a la bofetada, a



las crueles palabras, quiere que Ulises siga a su lado y trata de convencerle con las que cree que son sus mejores armas: besos y abrazos. Nada importa, todo se perdona, lo único que hay que cuidar es que él no se vaya y ante eso, Nausica y como ella muchas mujeres, pierde toda su dignidad como ser humano.

El amor de Ulises es un amor egoísta que, tal y como señala Díaz Padilla (1981: XVII-CLV): "Al eliminar voluntad del amante, coarta su libertad, de modo que la persona humana es aniquilada en beneficio del amor; un amor que no es realizador de la persona sino destructor de la misma. El ser humano que tiende a buscar en el amor su camino de perfección encuentra en él su "enemigo íntimo" cuando su voluntad es absorbida por el amado, es sacrificada en aras del amor. En este estadio, todo intento de realización es inútil ya que no puede decir que el "yo" ha desaparecido en el "tú". En este amor egoísta el amante se ama a sí mismo y aunque diga que ama a otro lo hace buscando reflejo de sí. El amante se convierte en un ser tirano que ama al tiempo que un esclavo suyo." Hay, sin embargo, un punto de retorno en este personaje que, como veremos, no se dará en Penélope. Al final de la primera parte, Nausica, creo que debido a su juventud y a lo que Gala pretende simbolizar con este personaje, vuelve a "recuperarse" y le da un último aviso a Ulises. Visto que no hay otra forma de encuentro entre ambos, le espera en la cama, sino llega se acabará ya que la base sobre la que se sostiene su relación es la pasión. Una vez que esta acaba ya no hay vínculo de unión.

NAUSICIA: Basta, Ulises. Estoy hasta más arriba del moño de tus cuentos. Basta ya de una vez. Sigue hablando tú solo. Cuando hayas terminado, si aún queda resuello, te esperaré en la cama. Puede que allí nos entendamos. Pero si tardas más de diez minutos, te juro que será inútil que vayas... (*Va hacia el fondo, donde un biombo oculta la cama*)

Para estudiosos de la obra de Gala, Ulises pierde el amor de Nausica por un egocentrismo que le lleva a cobardía, Díaz Padilla (1981: XVII-CLV) es de esta opinión, y así lo analiza: "El deslumbramiento podrá o no fructificar en un amor más duradero, depende muchos factores, uno de ellos, la voluntad. La causa del fracaso siempre es la misma: la cobardía del sujeto para manifestarlo es el motivo de que no germine al no ser correspondido por la otra persona que lo despertó, por ello Ulises pierde el amor Nausica".

Ulises, reclama a Penélope. Al hacer ese reclamo, Ulises está rompiendo el mito de la pasión, la relación con Nausica está condenada al fracaso, parece querer



decirnos Gala, porque solo se basaba en el sexo. Una vez que el sexo se acaba y el héroe se siente vencido porque se le ha desmitificado, entonces, Ítaca y Penélope vuelven. Gala (1981: 691-694) lo explicará así: "Nausica 75 cuya incomprensión siente Ulises, humilla al héroe que ha dejado de serlo. De ahí que, en lo íntimo, Ulises "reclame" la presencia de Penélope."

En el desenlace de su historia, para Isabel Martínez Moreno (1994: 371-407): "Tanto Ulises como Nausica son traicionados por sus propias identidades. De un lado, la juventud y la vitalidad de Nausica, su vocación por el amor, como el aire, diariamente renovada, le lleva a reclamar la tarea de inaugurar universos donde abrazar la naciente mueca del amor. Por su parte Ulises atrapado en "su cansancio" quiere regresar en busca de la paz que la "victoreante" Penélope puede ofrecerle."

En la reescritura que hace Antonio Gala del personaje de Penélope, la caracteriza como una mujer fuerte, que alza su voz para poder ser tenida en cuenta.

EURIMENA: (*Un llantito*) ¡Qué corazón de piedra! (*Va hacia el dormitorio*)

PENÉLOPE: Si lo hubiera tenido menos duro, hubiese estallado hace ya tiempo... (*A Eurimena, dentro*). La única forma de que no quedara Ulises como un cochero era pensar que se había muerto, ¿no? ¿No lo pensábamos todos? ¡Di! Pues entonces...Además, está ya atardeciendo y esta noche otro hombre, con todos los derechos entrará en esa cama. No está bien que lo reciba con ojos de llorar por otro... (*Llanto de Eurimena*) Prepara mis maletas. ¿Es qué no me oyes? He de viajar mañana... ¿Por qué lloras imbécil? Agua pasada no mueve molino.

Es una visión muy realista de lo que está sucediendo a su alrededor, el calificativo de "imbécil" al dirigirse a Eurimena no hace sino reforzar una cierta brusquedad en el carácter de Penélope además de insistir y marcar todavía más las diferencias criada/señora.

PENÉLOPE: Sí. No soy una mesa. No soy una cortina...Soy lo que he llegado a ser: una historia. Tengo mis cicatrices y las quiero.

EURIMENA: Pues bien que has intentado borrarlas. No bajan de cincuenta los pretendientes que han subido a esta alcoba.

PENÉLOPE: (*Sin enojo*) ¿Y para qué han subido? Para demostrarme que no se había acabado el mundo. Que había otras bocas, otras piernas, otras palabras a lado de mi oreja... [...]Las infidelidades lo son porque hay alguien a quien serle fiel aunque no lo seamos.



Ramiro González Delgado la califica de: "la más antipática de la escenografía española del siglo XX que, además, era infiel."<sup>i</sup>

¿"Además era infiel"? Creo que el adverbio "además" dice mucho de la visión de González Delgado, -en cierto modo, es una visión que podríamos considerar ampliamente extendida- supone un añadido peyorativo a la figura de esta mujer, se añade a un rasgo de su carácter -*antipática*- un rasgo de su conducta moral, relacionada con lo sexual. ¿Se le aplicaría en algún momento este calificativo a Ulises? Seguramente, no. A Ulises se le justifican sus devaneos sexuales con otras mujeres por su supuesta *necesidad* masculina, como si eso supusiera o negara la necesidad femenina de mantener relaciones sexuales. Las mujeres no deben tener esa necesidad, de ahí ese "además". Sí, Penélope le fue infiel a Ulises porque no quiso seguir "guardando ausencias"; después de tan larga espera, no le fue fiel porque descubre la libertad de estar sola y así se va descubriendo a ella misma. Penélope ya no quiere ser de nuevo "objeto" de nadie, no quiere que nadie decida por ella, por eso amaña la prueba para que gane un anciano cuya oferta matrimonial era la que más le interesaba, justamente por eso, por su carácter de oferta.

EURIMENA: Veremos a quien eres adjudicada tú.

PENÉLOPE: ¿Crees que yo iba a consentir ser objeto de un sorteo? Ni que fuera un jamón... ¿Depender de unos músculos, de una casualidad? ¡Qué idiota eres! El resultado de esta prueba estaba decidido de antemano.

EURIMENA: ¿Cómo? ¿Por quién?

*Penélope*: Por mí.

[...]

PENÉLOPE: [...] De esta manera, he conseguido, por una argucia de Ulises, elegir mi segundo marido...

EURIMENA: ¿A quién?

PENÉLOPE: A Anfínomo.

EURIMENA: ¿A ese anciano? Si es más viejo que yo... Si le tiemblan las piernas, y el único pie que no tiene en la tumba es el bastón...

PENÉLOPE: Un hombre que no nos gusta, cuanto más viejo, mejor.

EURIMENA: Su oferta era la más alta de todas. En esta especie de subasta, su postura ha sido la mejor. No pretenderás que la segunda vez me casara también por amor, ¿verdad? Me ha ido muy mal en la primera... He procurado, con la boda, resolver bien mi porvenir. Y el tuyo, no te quejes.





Penélope es calificada, de "Doña Perfecta", y acusada de no comprender a su marido.

EURIMENA: [...] Ni tú fuiste simpática, ni quisiste entender a tu marido. Él era un loco, y tú, demasiado sensata. Doña Perfecta te llamaba [...] y tus manías de orden y tu afán de demostrarle que todo lo que te decía era mentira...Una mujer debe creerse todo: ¿qué más da una mentira más o menos? Cuando ya nos mienten es que nos quieren todavía. Después, ya, ni se toman el trabajo... Las mentiras más grandes son las que no se dicen...

Esta visión de la mujer que trasmite Eurimena, deja ver la manera de autoconcebirse muchas de las mujeres de la época de Gala y anteriores generaciones. Las mujeres soportaban engaños, infidelidades, debían estar siempre dispuestas para sus maridos, en una postura de total anulación y sumisión con respecto al sistema patriarcal-ya que no solo era con los maridos, también con padre y hermanos-. Pero, tal y como se ve en las palabras de la criada, esta situación, lejos de provocar rechazo en muchas mujeres, suponía una repulsa contra todas aquellas que trataban de romper estos cánones, y, en muchas ocasiones, eran las propias mujeres las que "desterraban" de su grupo o entorno a estas supuestas "libertinas". Además de la aceptación hay incluso gratificación por ser tratadas así-en cierto modo ya lo vimos en Nausica-ya que se consideraba que así los maridos amaban más a sus mujeres. Hay en las palabras de Eurimena un claro reproche y una acusación. Si alguien ha tenido la culpa de la marcha de Ulises, esta ha sido Penélope que no supo retenerlo.

En una de las intervenciones de Penélope habla de su concepción del sexo, es una concepción desengañada, que no habla del disfrute sino de la posesión, la mujer aparece como un objeto de placer que se pliega al deseo del hombre y aparece ante él temerosa. De ahí que la misma Penélope acabe por identificar amor (sexo)-asco. Esta intervención nos sirve también como contraste entre ella y Nausica que, como ya hemos visto, representa el disfrute del sexo.

PENÉLOPE: En su noche de bodas, las vírgenes sienten un temblor en la cintura...Les parece que sus piernas ya no son suyas, que sus labios no son sus labios ya: y van a dejar de serlo...Se encuentran poseídas antes de que las posean. Y se preguntan qué pasará después, qué deberán hacer: agradecer, dormir, mirar al techo con los ojos húmedos...El amor se les pone pesadas todas las coyunturas...Nunca pensé que el asco pudiera producir el mismo efecto que el amor...



En el fondo Penélope y Nausica, en este aspecto representan las dos maneras de entender el sexo para las mujeres de la época: la pérdida de la propia identidad como mujer y, en consecuencia, la pérdida del goce sexual en donde es el hombre quien goza-hace gozar y la mujer pierde su "yo", o la de una cierta liberalización sexual (recordemos los datos de la legalización de los anticonceptivos, propuestas de una ley del aborto...) que le da a la mujer su independencia en cuanto al goce sexual. Esto va íntimamente relacionado con otra de las visiones que la propia Penélope tiene de sí misma. Cuando habla con Ulises sobre sus motivos para casarse le dice que *se casó para tener un hombre y unos hijos de ese hombre*. Su definición de mujer se reduce a la definición de esposa y madre, es decir, ella no se define "per se" sino por las relaciones que establece dentro del sistema patriarcal, sin ellas, Penélope se siente perdida.

En ese mismo diálogo, Ulises y Penélope nos dejan ver cuáles eran las bases de las relaciones de muchas parejas de la época. Ulises, como lo lleva haciendo a lo largo de toda la obra, da su definición de mujer y de hombre; una definición que, incluso para la época, puede resultarnos un tanto anacrónica. Para García Romero: "Ulises de Gala ha sido siempre un esposo egoísta, cuya actitud, unida al agrio carácter de Penélope, ha conducido al fracaso del matrimonio". (García Romero)

No olvidemos que Gala pretende simbolizar en Ulises a todos aquellos que se aferran al viejo sistema de valores.

ULISES: [...] Usted agotó la infinita paciencia de Ulises, el amor de Ulises. Porque el amor se agota. A fuerza de impertinencias, de menudas protestas, de caras largas, de amor propio, de celos intempestivos...el amor se agota.

[...]

ULISES: El símbolo del hombre: eterno insatisfecho, viajero, curioso, razonador, dominador de la naturaleza, contrincante mañoso del destino, desobediente a los dioses malignos...

Penélope se posiciona como víctima y Ulises trata de defenderse a sí mismo. Él justifica el fracaso matrimonial por la incomunicación, el distanciamiento y una pérdida de interés en las relaciones sexuales en beneficio de lo cotidiano. Ella habla de abandono y en esa palabra encierra toda una vida.

Para Ulises la urgencia de vivir, y su espíritu "aventurero" hacen que los reproches de Ulises no sean válidos; para ella, ese mismo espíritu fue la condena de su matrimonio, y por extensión la de su vida.



ULISES: Doña Perfecta.

PENÉLOPE: Sí, Doña Perfecta...Cuidar la casa, vigilar el servicio, revisar las cuentas, dar de comer a mi hijo, defenderme de toda esa gentuza...y recibir además con palmas y ramos a mi maridito, que volvía de madrugada oliendo a vino agrio y eructando igual que un carretero.

[...]

ULISES: (*Como último argumento*) Toda esa santidad se hubiese mejorado con más delicadeza, con ternura...

[...]

PENÉLOPE: [...] Cuando según usted, le hacía la vida imposible, sabía que le estaba haciendo imposible la vida a la persona que más quería en el mundo. Cuando reñía con él era porque me importaba más que nadie: no se intenta mejorar a quien no nos importa. Cuando me peleaba a muerte con él, no peligraba mi sentido del matrimonio: peligraba su vida, en todo caso. No lo entendió y se fue.

Ulises dice en la obra que quería una compañera, que esa debía ser la base de su relación. Para Gala *el amor y la amistad se relacionan por afinidad de sentimientos* Creo que no es cierto y que al propio Gala se le "escapa" en la obra. Ulises, como ya he dicho, quería una madre.

ULISES: Usted le echó de Ítaca. Usted está convencida de que Penélope fue todo en esta casa. Que lo era todo para Ulises: madre, amante, hermana, cocinera, cuerpo de casa, todo. Solo le faltó de verdad, ser una cosa: la que más importaba: compañera.

Penélope se nos muestra dura, inflexible y reflexiva en sus respuestas, frases cargadas de amargura, de años de resignación. Sin embargo, el personaje, tras el descubrimiento de que el desconocido vencedor de la prueba es, en realidad, Ulises va modificando su conducta. Comienza a claudicar y a justificar a Ulises para tratar de recuperarlo. Para García Romero, a pesar de todo, Ulises y Penélope se necesitan, porque, comenta Gala, "el amor termina y a solas es más duro envejecer".

Ya hemos visto en los análisis anteriores como Gala concibe el amor como un elemento realizador del ser humano cuya mayor prueba de entrega al otro se materializa en una vida en común. En el caso de Penélope y Ulises esta opción de vida viene tras una decisión libre y consciente aunque provocada por la comodidad y el terrible miedo a estar solos.



Pese a la pasión de Nausica, al goce sexual, al disfrute Ulises acaba en la obra por renunciar a eso buscando la comprensión, el cariño y la confianza mutua. Es lo que Díaz Padilla (1981: XVII-CLV) califica como *Amor-decisión* que: "Surge en personas en edad madura en las que la pasión amorosa ya no se produce. Además dicho amor es el característico de los protagonistas masculinos-los redentores- que atraen a los femeninos que, en un principio, se hallan invadidos por la pasión amorosa hacia ellos."

Hay un fragmento que me parece especialmente significativo ya que Penélope aquí reflexiona sobre otra postura que casi podríamos calificar de arquetípica: la mujer que seduce no por lo que es sino por lo que manifiesta (es curioso que aparezcan adjetivos como *postizas, falsos*). Considera que debería cumplir con esa serie de requisitos para reconquistar a Ulises, esas son las mujeres que conquistan a los hombres, las que "usan sus armas de seducción", no como ella que ha sido honesta consigo misma hasta ahora.

Penélope renuncia a ser ella, habla de su honestidad como "supuesta". La referencia irónica al bigote nos indica que hasta ahora ella cree que ha actuado como un hombre y no como se espera de una mujer. Las mujeres engañan, seducen, corrompen..., esto parece decirnos Penélope que comienza, a partir de este momento a romper con las ideas que hemos ido analizando hasta ahora.

PENÉLOPE: [...] ¿Cuáles serán las armas que utilizan las mujeres perdidas para seducir a sus víctimas? Perfumes, movimientos ondulantes, pestañas postizas, pechos falsos, tacones altos... ¿Quién lo sabe? Y no me da tiempo a seguir cursos de corrupción. Tendré que improvisar. El embrujo no es tu fuerte, Penélope. Con tanta aparente honestidad, milagro será que no te haya salido hasta bigote [...]

El momento en el que Penélope le da la bofetada a Ulises supone un punto y aparte en esta nueva actitud.

PENÉLOPE: *(Con los ojos cerrados)* Otro, por favor... *(Como para sí)* Es él. No cabe duda. *(Le da una bofetada magistral y se levanta)*

Sentará las bases de su relación, pero quedará claro que sí retomarán la relación, claudica como también claudicará Ulises. Pese a la actitud pesimista de la obra el final es optimista. Este final es el mismo que Gala le augura a España, es



consciente de que la situación es crítica, pero al igual que Penélope promete un cambio y un nuevo estilo de vida, él también espera eso para España.

En palabras de Antonio Gala (1981: 691-694): "El mangoneo final en que Penélope recupera las riendas después de ponerle a Ulises la venda del halago ante los ojos, es patético. Y aleccionador"

Penélope no puede sentar las bases de su vida, de su relación de pareja, como una mujer, debe hablar de hombre a hombre.

PENÉLOPE: (*A Ulises que sin reponerse se ha levantado*) Siéntate. Vamos a hablar ahora de hombre a hombre.

Teniendo en cuenta lo anterior, y tal y como lo plantea ella, si se posiciona como mujer debería ser complaciente y seductora, por eso debe hablar como un hombre, esa será la única manera de decir lo que realmente quiere y de establecer normas para la convivencia con Ulises. No creo que sea esta postura la de una mujer reivindicativa sino más bien la de una mujer que renuncia a sí misma por un hombre.

PENÉLOPE: [...] Abandónate. Ya has llegado al puerto final...Tus brazos...Yo me encargo de todo...Tu cintura...Tus caderas que ya no pueden con las armas [...] Yo me encargo de todo. (*Ulises parece dormido*) Siempre fuiste un niño. Egoísta, respondón, vanidoso: un niño encantador (*Tarearea la misma nana que Nausica*) [...]

Se ve claramente que Penélope actúa de "madre" no de pareja, ella se ocupa de todo, perdona las niñerías de Ulises, las disculpa e incluso le canta una nana. No es la mujer, es otra madre. Este tipo de relaciones se han estudiado desde diferentes corrientes psicológicas, el psicoanálisis señala esta dicotomía: muchos hombres son incapaces de sentir deseo por su mujer porque la identifican con la figura de la madre ya que ellas asumen esta función; esto provoca que busquen relaciones fuera de la pareja porque son las únicas que les producen placer físico. No es una cuestión de amor, sino de deseo. Ulises responde a esta descripción, recordemos que durante todo el tiempo en el que está junto a Penélope no aparecen referencias al deseo sino a la compañía y a las supuestas obligaciones de marido y la mujer. En esa misma intervención Penélope le dice: "Eres mi sueño, mi realidad, mi tedio, mi marido, mi dios. Eres mi hombre. Y te amo como eres. ¿Es qué no te das cuenta?".



Desde mi punto de vista esta afirmación no hace sino confirmar la renuncia de Penélope, el posesivo *mi* recalca esta idea. Su universo se reduce ahora a Ulises. Ya no hay reproches, ni defectos. Penélope manda en las cuestiones del hogar, exige un orden, un cuidado de las cosas, como lo hace una madre y eso le da una inmensa paz a Ulises que encuentra así su descanso. Dan igual los recuerdos de Feacia y de Nausica que tratan de hacerse un hueco en el universo del Ulises de Ítaca, él renuncia a todo aquello por el poder que tienen la costumbre y lo cotidiano representados en Penélope. Isabel Martínez Moreno (1994: 371-407) lo analiza del siguiente modo: "En tanto que la esposa acaba por encontrar al marido-a su manera de ser-junto a ella, Ulises termina por despedirse de Ulises, claudicando a los sueños, definitivamente náufrago."

En los diálogos vemos como, ambos, Penélope y Ulises, asumen esos roles:

ULISES: Sí, sí, querida. (*Mira alrededor*) Todo está en orden. Todo está bien. Es bueno tener al lado una mujer que se ocupe de todo...

PENÉLOPE: ¡Ulises!

ULISES: Voy, querida. Ya voy. (*Al pasar por el espejo se mira un instante con los zapatos en la mano*) Buenas noches, Ulises. Adiós, Ulises. (*Va hacia la alcoba, mientras cae el telón*)

Así se cierra la obra, con Ulises despidiéndose de sí mismo, y dejando que la mujer que tiene a su lado se ocupe de todo. Lástima que de lo único que no va a ocuparse Penélope será de ella misma.

## • EL TIEMPO Y EL SUEÑO

Antonio Gala extrapola unos valores burgueses caducos propios de un tiempo que está acabado en su Ulises, en sus palabras: "Aquellos a quienes se retrata en este personaje-los que se afirman solo en sus gestas pasadas, en sus mustias retóricas-retroceden en el tiempo para respirar aires que respiraron. Y ni aun eso les está permitido. Porque todo ha cambiado: no está cambiando, sino que ha cambiado: lo que pasa es que por unos instantes, conviene guardar la compostura ante la inocentada. Esa inocentada que el tiempo gasta a todo el que se sienta: la feroz inocentada del arrinconamiento: el triunfador acaba siempre por fracasar-lo sepa o



no. Digiera o no la píldora- y ser sustituido por un nuevo triunfador más joven.”  
(Gala, 1981: 691-694)

Ni siquiera los motivos para emprender la guerra que aduce Ulises sirven para acercar posturas: la defensa de la santidad del matrimonio, la estabilidad de los hogares y la dignidad de los maridos. Nausica ve estos principios muy antiguos y trasnochados además de incoherentes.

NAUSICA: ¡Dale con la guerra! Para conseguir esos “ideales” (*Con retintín*)...no conozco yo más que un campo de batalla (*Por la cama*). ¡Ese!

ULISES: (*Condescendiente*) Eres muy joven. No sabes que a veces hay que arriesgar la vida porque triunfe una idea.

NAUSICA: (*Terminando la conversación*) Una idea por la que haya que dar la vida, no me interesa: es demasiado cara... [...]

Por eso Nausica critica la idea del honor que expone Ulises: *En qué lugar tan raro del cuerpo de la mujer, ponéis vosotros el honor del marido*. Otra interpretación de esta idea es el binomio mar-tierra; hombre –mujer. Recordemos que desde la mitología clásica a la mujer se la ha identificado con la tierra (madre tierra), con lo seguro, con el cuidado, mientras que el hombre se identifica con la aventura, con lo desconocido, con lo que se explora. Gala en uno de los diálogos entre ambos personajes desarrolla esta idea para provocar aun más contraste entre la figura de Ulises y de Nausica o lo que es lo mismo: la nueva concepción hombre –mujer frente a la vieja idea.

ULISES: [...] Supongo que sabrás lo que es el mar...

NAUSICA: Sí. Esa cosa azul que no puede una dejar de encontrar vaya hacia donde vaya. (*El gesto de Ulises se ensombrece*) ¿O no?

ULISES: Es posible. (*Animándose a deslumbrar*) Para mí el mar es toda la libertad, la posibilidad, una eterna aventura. El único lugar en que se está desmemoriado y disponible. En el que se sirve sólo a la vida: siempre al alcance de la sorpresa, siempre a las órdenes del destino...Húmedo y limpio como un beso [...] Sin ancla, sin amarra, gobernado por vientos y vaivenes; súbdito de las olas que mecen o que matan... (*Evadido*) Y se sueña. Se tiene todo el tiempo para soñar...

[...]

ULISES: Deja que te hable del mar. [...] Misterioso, profundo, sin objeto. No como la tierra, de la que se puede decir: aquí se acaba. Es para hombres el mar...



Pero la prueba más clara de que Nausica rechaza ese ideal de héroe masculino viene dada cuando, ante la provocación de Ulises que le dice que no puede entender sus valores porque es mujer, ella afirma que no le gustaría ser un hombre-si ser un hombre implica ser como Ulises.

NAUSICA: "Hagamos el amor y no la guerra": es mi lema.

ULISES: Claro, tú no eres un hombre.

NAUSICA: (*Levantándose de nuevo*) Eso espero. Incluso preferiría no llegar a serlo nunca.

La última intervención de Nausica, nos habla de la burla hacia el pasado, de la humillación que sufre Ulises, como él mismo dice: *su derrota*. Es, en el fondo, la derrota de los viejos valores. Durante un tiempo Ulises pudo engañarse y la propia Nausica tuvo la tentación de caer en la trampa de los viejos valores, pero pesa más lo nuevo, lo que rompe, el *carpe diem*.

EURÍALO: ¿Ya no amas a Ulises?

NAUSICA: No me hables de él. Ni de nada. Bésame y calla (*Se besan*). Se ha convertido en un viejo inofensivo que apenas hace otra cosa que comer y dormir... Y chochear. Antes no hacía el amor sin contarme previamente una historia. Pero te juro que ahora se contenta solo con la historia... (*Ríen, se besan*)

Claramente la primera parte está marcada por la relación erótica entre Ulises y Nausica, y en ese sueño, en ese paraíso, sueña con otro, el de casa, el de Ítaca, el de la Penélope soñada, creada por el propio Ulises. El tiempo marca la relación entre ambos, ya hemos señalado como la diferencia temporal determina, en cierto modo, que la relación no fructifique porque esa diferencia supone dos visiones del mundo diferentes: ella habla de un amor libre, del presente eterno, del *carpe diem*; él de un amor eterno, del futuro, del compromiso. Y en medio de estas dos visiones aparece la Penélope imaginada para romper el supuesto sueño que vive Ulises en Feacia. Esa invención es analizada por Isabel Martínez Moreno (1994: 371-407): "Ulises inventa una Penélope amada y compañera, sumisa y fiel a su memoria, sin otro oficio que el de aguardarlo, una mujer comprensiva y tolerante con sus infidelidades que a diferencia de Nausica alabe su juventud y elocuencia." Del mismo modo, analiza también qué supone Feacia y ese espacio edénico en ella simbolizado: "Feacia es la realidad edénica asentada en la magia del amor y la juventud. En tanto que Ítaca es





la plegaría del Ideal; es decir, la súplica de la esperanza vital del héroe, la búsqueda de su identidad. Mientras que el mar es la anhelante oda de libertad; máxima que rebasa, trascendiéndolos, los deseos de Ulises depositados en Ítaca o Feacia.” (Martínez Moreno, 1994: 371-407)

- **EL SER Y EL TENER**

Ulises le dice a Nausica: Quiero realizarme, ser yo cada vez más. Para encontrarse, viaja; creyendo así que ese viaje será el camino de su autorrealización. Sin embargo, no es un viaje edificante que sirva para encontrarse, ya no es tiempo de viajes iniciáticos, y aunque lo fuera, Ulises ha decidió pensar sólo en sí mismo lo que acaba convirtiendo su viaje en algo superficial, en una disculpa para irse “en busca de aventuras” y aumentar su gloria que es lo que realmente le importa. Algunos sectores de la crítica calificarán a Ulises de “figura patética y algo grotesca”, al tiempo que considerarán este drama “como no muy logrado”.

En determinado punto de la obra, el héroe se cansa de las réplicas de la muchacha, a la que ha intentado descalificar previamente llamándola *niña*, y le dice: *Señorita* -expresión sexista que alude a la condición civil no de persona-, *usted es nihilista*. La acusa de ser inmoral, pero obviamente, la acusación es falsa. No se trata de que Nausica esté sosteniendo que no cree en ningún principio, se trata de que defienda justamente los principios contrarios a los de Ulises.

ULISES: Señorita, usted es nihilista.

NAUSICA: Es que tengo diecinueve años. Todavía los mayores no habéis conseguido engañarme.

ULISES: Casi todo lo que estás diciendo es inmoral.

NAUSICA: Y casi todo lo que estás diciendo tú, lo has oído decir... La moral es otra invención social. Solo se vive una vez, Ulises: ésta. Y no pienso perder ninguna oportunidad...

El único modo en que podría ser considerada nihilista es refiriéndose a la propuesta nietzscheana de filosofar con el martillo y derribar las antiguas tablas de valores. Desde luego, Nausica pelea por derribar la tabla moral de Ulises, pero más que nihilista la podríamos considerar pacifista. Ella dice: “la moral es otra invención social”. Y así es, en efecto, cada sociedad o grupo tiene su propia moral. Donde se debe coincidir es en una ética de mínimos. En definitiva, Nausica defiende un ideal de



vida basado en el disfrute y la libertad, un ideal de *amor libre*, un *carpe diem* claramente postulado: "solo se vive una vez". Ante esta mujer bella pero tan directa, Ulises se muestra contrariado y reclama comportamientos más sumisos de la princesa: "Eres demasiado insolente. Las mujeres deben ser menos vivas de genio".

José C. Paulino establece los siguientes grupos o tratamientos que recibe el tema de Ulises y Penélope desde la posguerra en el teatro español.

Grupo 1. Las que presentan a la mujer frente a su mito.

Grupo 2. Las que presentan a la mujer frente al vencedor (por la guerra)

Grupo 3. Las que presentan el modelo odiseico como paradigma para la interpretación de la realidad social o de la condición existencial humana.

Grupo 4. Las que presentan el esquema del modelo odiseico para tratar de unas patologías.

Ramiro González Delgado establece otra clasificación del tratamiento de la figura de Penélope en el teatro del siglo XX: (González Delgado, 2005)

- a. Penélope virtuosa: reescrituras que siguen la versión canónica homérica.
- b. Penélope libertina: versiones donde la heroína cumple con su papel tradicional enfrentándose a su marido y/o acostándose con sus pretendientes. (donde sitúa la obra de Gala)
- c. Penélope feminista: la protagonista se rebela y ocupa un espacio masculino vetado.

Según González Delgado, las dos últimas se mezclan, ya que para llegar a ese calificativo de feminista, para él, hay que pasar antes por el de libertina, o lo que es lo mismo, ser una mujer que no quiere mantenerse fiel a un marido al que lleva esperando largo tiempo; de ahí que la Penélope feminista sea consecuencia de la libertina y ambas sean opuestas a la servicial, leal y fiel Penélope que nos había presentado Homero.

Remitificar la historia de Penélope supone-implícita o explícitamente-intentar buscar o plasmar la idea de que las mujeres no deben esperar a ningún esposo, sino que ellas solas pueden ser las heroínas de sus propias vidas, sin embargo, Gala, que en principio sí muestra una mujer así, rectifica y nos presenta a una Penélope que,



pese a que parezca que lleva las riendas de la situación, se sabe sometida a Ulises y acaba renunciando a sí misma.

Las versiones feministas del mito pretenden construirlo desde una perspectiva actual debido a que es un mito cargado de significación que representa la tradición patriarcal, simbolizada en la mujer sumisa y obediente que es capaz de esperar y resignarse; y es precisamente esa figura, ese mito, esa simbología la que hay que romper para construir un símbolo nuevo que sirva para que las mujeres se identifiquen con una imagen de independencia y de seres sociales por sí mismas.

La figura de Penélope aparece ligada al telar y a su tarea de tejer y destejer. Recordemos que ya desde *La perfecta casada* de fray Luis de León-libro que, frecuentemente, era regalado a la novia en las bodas-las figuras de mujer que se toman como modelo son aquellas que *hilan, tejen, cosen calladamente*. Influencia de la Odisea en Fray Luis e influencia de este en los discursos para las mujeres falangistas, en consecuencia: símbolo o actitud vital de muchas mujeres aun en los 70. (Febo, 2003: 19-43)

Penélope es el modelo de mujer literaria griega que destaca por sus buenas virtudes. Discreta, prudente y fiel esposa de Ulises, esperó pacientemente a su marido en su palacio de Ítaca durante 20 años. Es casi la única mujer de los héroes que participaron en el asedio troyano que se mantuvo fiel a su esposo y respetó su ausencia sin caer en brazos de otro hombre. Su fama está forjada por su carácter, su conducta intachable y, sobre todo, por su fidelidad.- Su historia aparece ya contada en la Odisea.<sup>15</sup>

En las recreaciones teatrales, el personaje de Penélope es más versátil: puede ser una heroína casta o una libertina o incluso se remitifica como una heroína feminista, en donde el personaje de Penélope comienza a rebelarse y no se siente ya modelo de mujer.

---

<sup>15</sup> Penélope era hija del príncipe espartano Icario y de la náyade Peribea. Ulises que había acudido a Esparta para pedir la mano de Helena, se fija en Penélope y se casa con ella. Sin llegar al año de casados, Ulises es reclamado para participar en la guerra de Troya. Durante la prolongada ausencia de Ulises, Penélope fue asediada por numerosos pretendientes; ella se las ingenió para ganar tiempo, esperando el regreso de Ulises. Así ideó la confección de una mortaja para su suegro, al acabarla, elegiría esposo. Durante el día trabajaba la tela, por la noche la deshacía. El engaño duró poco porque una de las criadas se lo contó a los pretendientes. El mito dice que después Penélope tomaría como esposo a aquel que tensase el arco y disparase una flecha tal y como lo hacía su marido. Pero, cuando esto sucede, Ulises disfrazado de mendigo, ya había regresado a Ítaca y planeado vengarse de los pretendientes. Al final, los esposos se reúnen y pasan la noche en vela.



EURIMENA: (*Con mala intención*) Agua pasada no mueve molino, ¿Por qué te acuerdas de eso ahora?

PENÉLOPE: Porque estoy despidiéndome. Porque estoy diciendo adiós a Ulises y Penélope. Mal o bien, hasta ahora he sido una; desde ahora seré otra [...]

El mito se destruye para volver a construirlo desde una perspectiva actual, es decir, se "remitifica". Este personaje resulta especialmente sugerente para ser abordado por diferentes corrientes críticas. Desde la perspectiva de género que recorre todo nuestro análisis, Penélope representa todo aquello contra lo que las mujeres deben luchar: la espera, la renuncia de una misma, la sumisión... Para González Delgado esta idea se sintetiza del siguiente modo: "resulta novedosa esta perspectiva porque, además de ser Ulises un héroe cada vez más desmitificado en la literatura del XX, en épocas anteriores el desdichado era él que, enamorado de su mujer, tenía que abandonarla. Esto cambia cuando se resalta la figura mítica femenina. Penélope va aprendiendo las artimañas y la astucia de su marido; es una reina inteligente, que se sirve de su sabiduría para mantener apartados a sus pretendientes, para conseguir sus propósitos" (González Delgado, 2005)

## • CONCLUSIONES

Soplo de aire fresco, Nausica es el símbolo de esa nueva España de 1975, de los tiempos que se imponían a los viejos héroes de un tiempo caduco y terminado. Pese a los resquicios de una sumisión y aceptación de un marcado sistema patriarcal, Nausica, en cierto modo, es un personaje esperanzador.

*¿Por qué corres, Ulises?* No presenta una gran complejidad en cuanto a sus *configuraciones*<sup>16</sup>; ni en cuanto al número ni en cuanto a su composición. Entre los diferentes tipos de configuración no encontramos ningún soliloquio. La obra se configura fundamentalmente en dúos y tríos, si bien habría que hacer una excepción dramática que se produce cuando Ulises habla con las "Nausicas y Penélopes imaginarias". En cierto sentido, sí podríamos hablar de soliloquio, ya que Ulises habla con un producto de su propia imaginación; pero dramáticamente ambos personajes

---

<sup>16</sup> La estructura personal del drama se describe como una sucesión de configuraciones formada cada una por los personajes dramáticos presentes, o lo que es igual, como una secuencia de escenas, que son las unidades de configuración.



aparecen en escena y se produce un continuo *face to face* en el que no cabe categoría de monólogo sino de diálogo.

En este sentido, abundan los dúos de enfrentamientos, excepto en dos momentos de la obra en los que se vuelven físicos (Ulises-Nausica) (Penélope-Ulises), dichos enfrentamientos son siempre verbales. También encontramos confidencias, estas se producen solo entre las mujeres, con una pauta común: criada/señora: Eurimedusa-Nausica; Eurimena-Penélope. Este tipo de estructura o de vínculo entre los personajes sigue una antigua tradición literaria y social que se puede ver en diferentes obras.

La figura de la criada, actúa, en esta obra, de conciencia y de confesora (como en el Teatro Clásico), esta función la desempeñará también en las escenas de tríos. Aquí Eurimedusa y Eurimena actúan de voz crítica cargada de ironía que pone el punto real a la situación dramática que resulta, en muchos momentos, inusual. Las criadas mantienen un nivel de uso del lenguaje mucho más vulgar; otra característica propia del grupo y del nivel social que marca aun más los dos niveles de personajes que señalaremos más tarde. Esta técnica viene ya heredada de *La Celestina*, recordemos como uno de sus elementos más innovadores e identificadores para la crítica es la identificación de cada personaje por su nivel de uso del lenguaje.

Todos los personajes de la obra son patentes<sup>17</sup>, si bien seguimos manteniendo la idea señalada con respecto a los soliloquios. Las mujeres imaginadas por Ulises son, personajes ausentes, siempre que consideremos que las que se encarnan en las actrices no son más que una creación de Ulises. Los personajes de *¿Por qué corres, Ulises?* están caracterizados por rasgos psicológicos, por su calidad moral y por su condición social. En mayor o menor medida todos poseen algún rasgo de las tres categorías señaladas.

Caracteres simples: criadas/Euríalo

Caracteres complejos: Penélope, Nausica, Ulises.

Ulises presenta un carácter fijo; mientras que Penélope y Nausica, en cuanto al juego que hace Gala de los personajes imaginados por Ulises podrían considerarse de tipo variable, ya que ambas sufren una importante transformación en sus rasgos caracterizadores. En el caso de Penélope, el orden en el que el espectador percibe el

---

<sup>17</sup> Abordaremos este punto atendiendo a la triple clasificación de José Luis García Barrientos de *personajes patentes, ausentes y latentes*.



cambio coincide con el cambio de la *fábula* ya que se produce cuando Ulises deja a Nausica para regresar a Ítaca. La variación de los caracteres está justificada por el producto de la imaginación de Ulises.

Todos los personajes tienen caracterización implícita verbal, además de desarrollarse la acción dramática, conocemos las pautas de comportamiento y actitudes de los diferentes personajes. También aparecen rasgos de caracterización no verbal. Los más importantes son aquellos que determinan la diferencia entre las mujeres reales y las imaginadas por Ulises y que son propias de características en ausencia antes de la primera aparición del personaje (es mucho más marcado en la figura de Penélope)

Los tres personajes principales: Ulises, Penélope y Nausica presentan una combinación más o menos equilibrada de carácter y función argumental aunque predomina más lo primero, es decir, son *personajes sustanciales* en los que la *función se subordina al carácter*, ya que, a lo largo del desarrollo de la obra se trata de ver la contraposición de carácter entre las mujeres reales/imaginarios y el deterioro del héroe. El resto de personajes son también funcionales ya que son determinantes en la medida en la que avanza la acción, o lo que es lo mismo, contribuyen al desarrollo de la fábula.

La clasificación de los personajes de la obra sería la siguiente: Personajes principales: Ulises, Penélope, Nausica. Protagonista: Ulises. Deuteragonista: Penélope. Tritagonista: Nausica. Resto: personajes secundarios: de grado superior: Eurimedusa, Eurimena; de grado inferior: Euríalo.

Esta clasificación viene dada por la frecuencia y duración de su tiempo en escena y por su grado de participación en la acción o la complejidad de su caracterización.

Las razones del primer puesto de Ulises son las siguientes: en torno a él se organiza la estructura de niveles, perspectiva y tiempo en la obra. Su peripecia acoge el núcleo temático de la obra e incluso el título es una reflexión acerca de la situación personal del propio Ulises.

En cuanto a la distancia temática-entre ficción y realidad-los personajes están humanizados, debido al juego literario que marca la obra existe un grado de idealización en la Penélope y la Nausica imaginadas. La distancia interpretativa -entre actor y papel- resulta imposible de valorar en el texto. Suponemos que el tipo de



interpretación más coherente con el estilo de la obra y del propio Antonio Gala es el de la máxima identificación-máximo grado de ilusionismo-entre actor y personajes, propiciando así la del público con estos últimos.

A pesar de las características, en ocasiones, un tanto complejas de los personajes principales, es sobre todo, su alto grado de humanidad o de cotidianidad-dado por las criadas- el que asegura una eficaz identificación en lo que concierne a la distancia comunicativa.

*¿Por qué corres, Ulises?* Es una obra basada en el juego con los personajes subjetivos, es decir, aquellos que representan lo que pasa o desea Ulises: Nausica y Penélope imaginadas. Hay que señalar, además, que estos dos personajes solo son perceptibles para Ulises.

Los personajes presentan diferentes grados de semantización; desde el mínimo que se correspondería con personajes neutralizados, hasta el máximo que se corresponde con el tematizado. En la obra todos los personajes principales tienen un alto grado de tematización, responden todos ellos a arquetipos que son empleados para desmitificar los problemas de la España anterior a 1975 y los que están latentes en esa nueva sociedad que está tratando de construirse. Lo nuevo y lo viejo como tema, recorre toda la obra; pero también habla del amor, de la libertad, en definitiva, de los grandes temas que Antonio Gala trata en el teatro de esta etapa. Es cierto que la obra tiene un tono irónico que obras anteriores (como las aquí analizadas) no tienen, pese a ese tono cómico el mensaje es claro, y como en las obras barrocas la ironía no hace sino acentuar dicho mensaje.

La obra se puede interpretar desde varios puntos de vista diferentes: la relación simbólica entre los personajes y España, las dos visiones de la vida según las generaciones y también se señala una interpretación psicológica que, para Victoria Robertson (1990: 106), nos dice lo siguiente: "Ulises es un hombre que está tratando de comprender y domar la parte femenina de su psique. En su papel de hombre psicológicamente incompleto Ulises necesita a Nausica y a Penélope para conseguir su integridad. Este héroe (semidiós) no puede vivir sin las dos mujeres que representan dos aspectos siempre cambiantes de su ánimo. Mientras Penélope satisface la necesidad del orden y la estabilidad, Nausica le ofrece el cambio continuo."

Con respecto a la interpretación política, Ulises representa a la España dividida entre el pasado y el presente. El pasado es Penélope y el presente es Nausica. Ulises



quiere a las dos y cuando no tiene a una reclama su presencia y la sueña. Del mismo modo la España de 1975 se debatía entre establecer un nuevo orden o continuar con el orden establecido. El atractivo de la novedad y al tiempo la certeza de lo que conocemos y nos aporta seguridad.

Otro de los conflictos importantes de la obra es la crítica o la oposición entre lo que somos realmente y lo que mostramos ser. Ulises es el mito y vive con esa etiqueta, no solo soportándola sino cuidándola y cultivándola, pero en el fondo el mito necesita de una mujer que *le ponga todo en orden*. Y esa misma mujer es la que le desmitifica, la que nos habla de un mal esposo, de un mal padre, e incluso de un mal rey. Ulises elige lo que queremos aparentar y en esa elección se queda con lo superficial de la vida, su desarrollo como persona no importa, por lo que hay que luchar es por su condición de héroe. Quiere rectificar, ya lo hemos visto con sus viajes supuestamente de encuentro consigo mismo, sin embargo, se resiste a cambiar, Ulises está estancado, no quiere actuar (lo que refuerza la idea de una estructura obsesiva que se ha ido perfilando a lo largo del análisis), pese a estar en "constante movimiento". Por eso vuelve con Penélope, porque le da la seguridad que no tiene, porque sigue necesitando esa figura materna que ya ha reclamado, la figura que sabe y conoce bien que él es un hombre como cualquier otro. Tanto Nausica como Penélope son conscientes de que delante de ellas tienen solo a un hombre y ninguna se impresiona con las historias de dioses y de batallas ganadas. Pese a todo, tratando de dar respuesta a la pregunta que enmarca la presente tesis, la respuesta sería un rotundo no, al menos en el caso de Penélope. Ella no logra superar las estructuras patriarcales, las asume y en esa vuelta de tuerca que sostengo que Gala les da a sus personajes femeninos retorna a su punto de partida vital, es decir, a Ulises como construcción única de su destino, y además asume no un papel de amante o de pareja, sino que ella misma es consciente de que le toca "hacer de madre". Nausica es capaz de retomar su vida, creo que Gala hace esa licencia por su juventud, aun así creo que la parte de la obra en la que Ulises la abofetea es clave para comprender el papel de las mujeres en la obra.





### III.3. ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA.

Analizar la recepción de estas tres obras supone cuestionarse qué significa Gala para el público y para la crítica. Los artículos y reseñas que hemos seleccionado apuntan a una conjunción de opiniones positivas en las dos primeras obras, mientras que *¿Por qué corres, Ulises?* fue la obra que produjo una escisión entre crítica y parte del público y la que aparece como la más controvertida de las tres.

Para parte de la crítica, aun hoy, los lectores y lectoras de Gala son tildados de ñoños, de lectores de segunda fila que no ven más allá; se le encuadra también, de forma despectiva, como un autor de mujeres; cuyas obras están concebidas para un público femenino y de ahí que se consideren de menor calidad literaria ya que esto presupone que las obras sean más simples o que se limiten a abordar temas como el amor o los sentimientos lo que se sigue tomando, para muchos, como un signo de "debilidad creativa".

Pero los artículos que hemos visto nos hablan de otro Gala, el de un autor de éxito, ganador de prestigiosos premios que ocupa páginas y páginas en la prensa de la época.

Este éxito que le vino ya desde muy joven, le supuso asumir ciertos adjetivos con los que la crítica, y el público le identificaron y le identifican. Tal y como dice Dubosquet (1997: 162) "Aparece y sigue apareciendo como una figura muy polémica y controvertida y de cierta forma, atípica, y el mundo intelectual español parecía compartir ese mismo recelo o timidez frente a este autor y a su obra pese a que sea ya un dramaturgo reconocido desde 1963. Ese aparente desfase entre éxito popular y reconocimiento por el mundo intelectual me llamó muchísimo la atención y fue sin duda uno de los acicates que me condujeron al descubrimiento de la obra y personalidad de Antonio Gala."

En los años 80, Gala era uno de los autores con más reclamo popular, sus obras de teatro tenían muchísimo éxito y se reestrenaban con llenos absolutos todas las noches que estaban en cartel; las intervenciones públicas de Antonio Gala atraían a muchísima gente que era capaz de hacer interminables colas para que les firmase un libro o les pusiera unas palabras en algún papel. Gala se convirtió en un fenómeno mediático y era garantía de espectáculo, pero bien entendido, cultural.



A partir de sus intervenciones en los medios de comunicación, sobre todo, en la prensa, alcanzó las mayores cotas de popularidad, y este “mediatizarse” no fue entendido por gran parte de la crítica que le tildó incluso de oportunista, prepotente y divo. Pero Gala supo “engancharse” al público. Lo hizo con los temas cotidianos y con apuntes críticos y directos que hablaban a la gente de lo que realmente les preocupaba. Desde una cierta prepotencia e imagen cultivada, de solitario sufriente y paciente, de culto y de conocedor del alma humana, Gala habla y sentencia y sus obras siguen siendo éxito asegurado de ventas o de taquilla.

El análisis de la recepción de estas tres obras en la prensa, supone hacer una retrospectiva que nos ayudará a construir la figura del Gala actual, nos ayudará, en definitiva, a ver cómo se ha construido un literato que se ha convertido en todo un fenómeno.

#### *ANILLOS PARA UNA DAMA.*

Las críticas y comentarios que hemos encontrado de esta obra son todos positivos y ensalzan tanto a la obra como al autor.

En una entrevista que se le hace en 1971, a propósito del próximo estreno de *Anillos para una dama* nos habla de los problemas a los que se enfrentan los autores teatrales en la España de los 70.

“-Hablando del autor de teatro siempre hay que hacer una distinción: una cosa es trabajar y otra cosa es estrenar. Es decir, poner en marcha aquello que se ha escrito. Respecto del trabajo de creación, el trabajo doméstico, digamos, hay todas las posibilidades. En cuanto a hacerlo público ya es distinto. El teatro es un género literario que nace hasta cierto punto puro, y luego se impurifica al depender de tantos factores.

-¿Podrías hablarnos de esos factores?

-En primer lugar los empresarios. Los hay de muchas clases: A parte de los que hay buenos y malos, por supuesto: listos y tontos, generosos y avaros. Hay empresarios de paredes, empresarios de local, empresarios de compañía. Todo esto dificulta el



estreno si no se está, de algún modo, vinculado algún grupo. Quizás el “manager” podría facilitarnos ciertos caminos, pero traería otras dificultadas [...]

-¿Es difícil estrenar para los jóvenes autores en nuestro país?

-Sé como es, aunque yo no lo haya padecido de entrada, ese largo y dolorosísimo viacrucis de los autores poco conocidos, de los autores de un teatro inusual; de los autores que se van haciendo cada vez menos jóvenes. Por eso siempre digo que para ser autor en España hay que ser un terrible cabezota y tener una enorme vocación de Robinson Crusoe. No hay país en el mundo que aliente menos, que suscite menos, que favorezca menos a sus propios autores “(*La Vanguardia* 03/12/1971 pág. 47.)

Resulta un tanto chocante que haga una crítica a los empresarios teatrales cuando, días antes había aparecido en prensa la noticia de la firma en exclusiva de Gala con una entidad explotadora de locales teatrales durante cinco años. Interpretemos estas palabras como un gesto de solidaridad con el resto de autores noveles: “Prestesa, entidad explotadora del teatro Goya y otros tres locales teatrales de Madrid, que serán sometidos a la conveniente reforma y modernización, se ha hecho cargo durante cinco años –prorrogables a voluntad de ambas partes-, de la exclusiva de las obras de Antonio Gala, cuya próxima obra, titulada “Anillos para una dama”, se dará a conocer pronto.” (*La Vanguardia* 20/11/1971 pág. 56)

Años más tarde, encontramos otra entrevista, esta vez realizada por Ángeles Maso, en la que Gala insiste en las dificultades con las que tropieza el dramaturgo. Sin embargo, y a diferencia de la entrevista anterior, aquí se centra en la censura, en el público y lo que este espera de él:

“-¿Qué significa ser autor de teatro en España? ¿Escribir bajo auto control? ¿Vivir en un mundo de inhibiciones?

-En general ser autor de teatro es estar apeándose siempre. Al escribir una obra teatral uno ha de pensar en el público. No para hacer concesiones sino para la especial proyección que tiene el teatro: el auditorio. Ahora bien, me hablas de hacer teatro aquí en España. No hay duda de que hay muchos condicionamientos que están en tu cabeza y en la mía [...] Pero mira, la censura tiene algo positivo. Ha agudizado



la percepción del público. Ha logrado que el espectador colabore, que ponga un subtexto.

Antonio Gala me ha hablado del autor-divo. La imagen que el público se forma de un autor, no buscado por este. Del compromiso personal que el teatro supone. Del enlace del pasado con el presente, de la constante histórica que se refleja a menudo en la obra del escritor.”(*La Vanguardia* 20/12/1974 pág. 63)

Adolfo Prego es uno de los críticos teatrales que mayores elogios harán de esta obra de Gala. Tras el estreno de la obra en 1973 en el Teatro Eslava hará un análisis en el que nos hablará, fundamentalmente de cómo Gala rompe con el mito del Cid, como símbolo de todo lo que debería cambiar:” Se atreve Antonio Gala con el más eminente de nuestros mitos: el del Cid Campeador. Le mesa las barbas al Cid, le da azotes a doña Jimena, hace del fiel Minaya un romántico de la resignación...

El mito se desmorona. El monumento pierde solemnidad y mutismo: se anima, desciende a la calle, se sitúa a la altura del casticismo popular, revela sus entresijos familiares, destapa una realidad posible y palpitante bajo el mármol funerario que había fijado para una actitud más estática... [...]Es hora, en efecto, de preguntarse muy serio si el país no estará más necesitado de un teatro como ése que de un teatro respetuoso con los mitos, mitos a veces de carácter exclusivamente administrativo.”

Alaba también el modo de escribir de Gala y su manera de configurar el espacio escénico y el texto dramático, destaca el magnífico uso del diálogo, algo poco habitual y que supone un teatro más complejo ya desde su misma construcción por parte del autor. “Gala no es nunca un escribano, un notario, un repetidor de conceptos. Es un poeta creador de realidades nunca vistas, un malabarista del lenguaje, un espíritu original y potente. [...] Todo es pura conversación brillantísima, combate singular entre el poeta libérrimo y el investigador erudito, entre el poeta libérrimo y el investigador erudito, entre la estampa inmóvil del mito y las menudencias cambiantes del existir cotidiano.

El autor emplea tan pronto la fuerza trágica del verbo como el desplante achulado. Para él no hay anacronismos, puesto que no cree en la cronología. Se enfrenta con la material dramática, reservándose todas las facultades consagradas e incluso otras que él se encarga de instituir.

[...]



Saltamos de la tragedia al sainete madrileñísimo sin esfuerzo, volvemos de la Edad Media a las preguntas sobre el porvenir de la España de hoy, sin transición ni incomodidad. El espíritu de Gala ha absorbido fuerzas discrepantes, materias heterogéneas, colores contradictorios, y ha expelido una obra de arte teatral que barre muchos convencionalismos. [...]

Que una obra que es fundamentalmente diálogo tenga tal vivacidad, tan dinámica acción, sea a un tiempo divertido, profundo y emocionante, prueba que la palabra es todavía la única posibilidad real de que el teatro sobreviva a los innumerables pigmeos que hacen todo lo posible por desterrarla...y enterrarla." (*ABC*. 30/09/1973 pág. 79-80.)

El día anterior aparece en la prensa una reseña que habla de gran éxito de la pieza: "Obra que obtuvo un éxito tan clamoroso como justo. La representación constituyó una doble apoteosis para el autor y para su intérprete: María Asquerino, que llega así a la cima de su carrera.

*Anillos para una dama* es obra "hablada" donde importa sobremanera el peculiar estilo de Gala, que funde en una misma comedia elementos trágicos, cómicos, satíricos, críticos e incluso sainetinescos sobre un entramado de apariencia histórica. Las ovaciones que habían estallado a lo largo de la función, se hicieron estruendosas al término de la misma, y Gala tuvo que hacer uso de la palabra para agradecer, en nombre de los actores y el personal de escena, la acogida que los espectadores habían hecho de *Anillos para una dama*". (*ABC*- 29-9-73. pág. 88).

De este éxito también nos habla Adolfo Prego en su crítica: "El éxito se perfiló desde las primeras réplicas. Después no hizo otra cosa que desarrollarse ese ser. [...]Fue una noche realmente triunfal para todos: para el autor y los intérpretes. María Asquerino tuvo que ser empujada repetidamente hacia la batería y allí recibió el homenaje que se había ganado indiscutiblemente. Habló Gala. Recordó que otra comedia suya había sido prohibida. Y dijo que el éxito de "*Anillos para una dama*" le compensaba de aquella derrota." (*ABC*. 30/09/1973 pág. 79-80.)

En el *ABC* de la época, en la parte de espectáculos y crítica teatral, nos encontramos con una sección llamada "Entre Bastidores" realizada por Juan



Hernández Petit. Esta sección hace una crítica y un análisis de los estrenos, pero a través de la mirada del propio autor; para ello estructura su sección en forma de entrevista, de charla amena con un tono un tanto lírico. Con respecto a *Anillos para una dama* se centra en el ámbito de la obra y el tiempo de creación. Y de nuevo, como en la crítica de Prego se habla del gran éxito del estreno.

“Solos, hemos subido al escenario. El único decorado, como las fachadas de los actuales rascacielos, parece que brilla en plata.

-Ámbito medio lírico, medio heroico.

-¿Te ha llevado mucho tiempo escribir “Anillos para una dama”?

-Mis embarazos son largos. Los partos breves y sin dolor. Hay distintas mutaciones. Todas resueltas a la perfección. José Luis Alonso y yo somos como “las dos huerfanitas de París”. Sí. Estamos muy compenetrados.

Sonreí con inocencia fingida, cuando me habló del lenguaje acrónico que ha utilizado para diálogos y monólogos.

-La forma de hablar, de ayer, tiene que ser de hoy y de mañana.

[...]

Cuando bajó el telón definitivamente, después de hablar el autor, como siempre, abrazos, besos. Margarita García Ortega, que ha bordado su papel, mira se aparta y sonríe feliz. María Iloga, Bódalo, escapa escaleras abajo. Y canta. “(ABC. 30/09/1973 pág. 80.)

En *La Vanguardia*, también se hacen eco del éxito que va alcanzando la obra. Jaime Campany es el crítico encargado de hacer la crónica del estreno de *Anillos para una dama* en Madrid. Como ya había ocurrido, lo que se destaca es la “audacia” de Gala para enfrentarse a una figura histórica tan representativa de España como es el Cid, del que habla ampliamente: “El Cid simboliza en esta historia al gran héroe, aun más ancho que la ancha Castilla, que a todos nos deja, con su muerte, huérfanos e indefensos y ligados irremediabilmente a la sombra gigante de su grandeza. Todos los personajes que le rodearon deben vivir encadenados y esclavos del mito del héroe y a su memoria habrán de sacrificar ambiciones, sueños y esperanzas. El Cid después de muerto, gana la batalla a los moros, y ganaba también batallas diarias sobre la libertad y el albedrío de quienes le rodearon, incluso-y este es el tema dramático-



batallas de amor.”; pero lo que destaca, sobre todo, es la moderación y el equilibrio entre la Historia y la crítica, así como la maestría a la hora de emplear el lenguaje: “La obra se mantiene por debajo en un intento y por encima del otro. La historia se salva en lo que tiene de verdad transmitida, y la vida discurre por dentro. Los acentos peculiares, diversos y encontrados, de una y otra, se entrecruzan constantemente, hasta el punto de que lo grande queda a veces trivializado y lo trivial queda a veces engrandecido y dramatizado. El lenguaje de la obra es una maravilla de contraposición y contraste. Tiene acentos épicos y líricos: recurre a la elocuencia y al desparpajo, maneja la ternura y el cinismo, cada personaje resulta sorprendente e imprevisible sin dejar de ser él, sin cortar todas sus ataduras con la historia. La escena es una casa adonde se habla de los sucesos de cada día-que en este caso son sucesos históricos o legendarios-mientras la historia llama constantemente a la puerta. Lenguaje donde la más suave melodía encuentra en seguida el contrapunto de la estridencia.” Estos comentarios tan positivos sobre la obra redundan también en la figura de Gala como escritor: “Antonio Gala es un autor singular. Hace falta mucha audacia, mucho talento y mucha seguridad en uno mismo para acometer la proeza de meterse en las entrañas de nuestra más querida historia y de nuestra más emocionante leyenda para sacar de ello un trozo de vida tan impensable como verosímil. Antonio Gala se ha dejado deslizar por el túnel del tiempo, ha descendido ocho siglos y ha pasado mesar las barbas del mismísimo Cid Campeador, aunque después de muerto, para convertir la épica y el romance heroico en una tierna, desenfadada, patética y regocijante historia de amor y de política.” Por último alaba la obra en general así como al elenco de actores y la dirección de José Luis Alonso: “Antonio Gala compone una de las comedias más desvergonzadas, cínicas y enternecedoras que hayamos visto en estos últimos años, no demasiado fértiles en buen teatro. [...]”

La obra necesitaba de una dirección muy inteligente y de una interpretación que en los primeros papeles debía alcanzar los límites de lo excepcional. Encontró la primera en José Luis Alonso, director siempre admirable. Y la segunda en María Asquerino y José Bódalo con la acertada compañía de Margarita García Ortega, Pilar Velázquez, Carlos Ballesteros y Estanis González. Obra esta, en fin, con algo nuevo para entender, y con mucho para gustar” (*La Vanguardia* 06/10/1973 pág. 55)



La desmitificación de la figura del Cid es, tal vez, la clave del éxito de la obra; al menos, es lo que destaca la crítica de la época. La simbología y el paralelismo que se podía establecer entre esta figura y la ruptura que pretendía Jimena están de plena actualidad en la España de 1973. Guillermo Díaz Plaja en la Tribuna de *La Vanguardia* se centra justamente en este punto: en la desmitificación. “¿No hay criaturas que al ser desmitificadas ganan en humanidad? Y ¿no es todo mito, por naturaleza, inhumano? Estos días, en un escenario madrileño, un juego literario, “Anillos para una dama”, permite a Antonio Gala darnos la vertiente realista, anecdótica, de la corte valenciana del Cid, después de la muerte del caudillo castellano, doña Jimena “descansa” de ser la “esposa del héroe”, y sueña con vivir una vida menos solemne y más humana; el rey don Alfonso cesa de estar pendiente de lo que hace o deja de hacer un vasallo incómodo; Minaya es feliz al no ser eternamente el segundo de a bordo: Doña maría, la hija del Cid, quiere ser ella, en su felicidad conyugal, en Barcelona; e incluso el obispo don Jerónimo está encantado de no andar siempre a cintarazos con la morisma. [...] La delicia de este espectáculo – primorosamente escrito- radica en el desmontaje del mito, para ponerlo al nivel de la menuda anécdota cotidiana; como un pequeño acto de sabotaje al engalanamiento de la grandeza; como un disimulado gesto mínimo de rencor.” (*La Vanguardia*. 4/12/1973 pág. 15)

María Teresa Garrido-Conde también recoge esta idea como síntesis de una rueda de prensa dada por Antonio Gala. De hecho, el titular de la crónica es bastante significativo: YO NO DESMITIFICO A MIS PERSONAJES, LOS “DESMITIFICO”. El propio Gala resume qué implica ese proceso y cómo se concreta en la obra y en sus personajes: “Los mitos son absolutamente imprescindibles. Yo no desmitifico a mis personajes sino los “desmitifico”. El personaje central, concretamente en “Anillos para una dama” es Jimena. A ella se la hace persona, no mujer objeto; en cambio, al Cid, que fue un mito como guerrero, que por otra parte era necesario que lo fuera, y el propio Alfonso Vilo usó como tal, lo desmitifica.” (*ABC*. 7-3-1975 pág. 47)

La prensa de la época recoge, como parte importante para comprender la trascendencia de la obra, en breves reseñas, los diferentes premios que gana *Anillos para una dama*. Destacamos, a continuación, los premios María Rolland: “El jurado





calificador de la Fundación María Rolland, que radica en el Montepío de Actores Españoles, acordó por unanimidad conceder el premio "María Rolland" de teatro 1973 a la obra titulada "Anillos para una dama" de la que es autor don Antonio Gala. El premio "María Rolland" de Interpretación en la citada obra se concedió también unánimemente a la actriz María Asquerino por su magnífica realización del papel de doña Jimena."(*La Vanguardia* 30/12/1973 pág. 60) y el Premio del Espectador y la Crítica 1973: "Según acta autorizada por el notario de Madrid, don Manuel Amorós González, los premios de teatro "El espectador y la Critica 1973", instituidos por don Francisco Álvaro y patrocinados por la Asociación de la Prensa de Madrid han sido concedidos en la forma siguiente: Mejor obra de autor español estrenada en Madrid en 1973: "Anillos para una dama" de Antonio Gala [...] Mejor interpretación femenina en papel principal o accesorio, María Asquerino, en "Anillos para una dama".( *La Vanguardia* 26/01/1974 pág. 47)

Los años 1974 y 1975 son los más importantes en cuanto a las giras y estrenos de la obra en diferentes ciudades españolas para su posterior vuelta a Madrid, consolidada como el gran acontecimiento teatral de los últimos años. En todas las reseñas, críticas o comentarios aparece como palabra clave: *éxito*. Ni una sola de las publicaciones apunta algo negativo ni con respecto a la obra, ni al autor ni a los actores.

Recogemos, a continuación, algunas de estas publicaciones:

"ANILLOS PARA UNA DAMA" HACIA LAS 500 REPRESENTACIONES. [...] Se trata de una obra apasionante y divertida [...]. A partir de mañana, sábado, se reanudarán las representaciones de esta obra, que es el mayor éxito de todos los tiempos. (*ABC*. 12-4-1974 pág. 52.)

"ANILLOS PARA UNA DAMA" EN EL TEATRO CÓMICO.

Anillos para una dama comienza una nueva vida. La obra se estrenó en el Eslava y tuvo el éxito que nadie ha olvidado para su autor Antonio Gala que había conseguido dar unos aspectos nuevos a un tema eterno y un lenguaje escénico renovador, y también para los intérpretes, unos afortunados a cuya cabeza estaba y sigue estando María Asquerino[...]



Superaba así la obra todos los plazos posibles, sin que el éxito cesase. Salió entonces a provincias y "Anillos para una dama" fue conquistando ciudad tras ciudad con los teatros llenos.

Ahora ha vuelto a Madrid, al nuevo teatro Cómico del Paseo de las Delicias. Su presentación ha sido, otra vez, un éxito para Antonio Gala y para toda la compañía, especialmente, como en todas partes, para María Asquerino. El público ovacionó a todos, y el éxito hace augurar que esta nueva vida va a ser larga." (*ABC*. 20-9-1974 pág. 83.)

#### "PRESENTACIÓN DE UNA OBRA DE ANTONIO GALA EN EL FESTIVAL DE MONTERREY (MÉJICO)

En el Festival de Teatro de Monterrey, en Méjico, y más tarde en la capital federal, ha sido presentada con gran éxito la obra dramática de Antonio Gala "Anillos para una dama", con asistencia de su autor, que se ha trasladado a Méjico con tal fin.

El montaje y dirección e la obra ha corrido a cargo de Carlos Vasallo, el cual se propone realizar en aquel país, en breve, otros montajes teatrales de obras españolas.

La principal figura femenina del reparto de "Anillos para una dama" es Amparo Rivelles. "(*La Vanguardia* 19/01/1975 pág. 35)

#### NATI MISTRAL ESTRENA EN BUENOS AIRES "ANILLOS PARA UNA DAMA"

Pocas horas antes de levantarse el telón para el estreno de "Anillos para una dama" en un céntrico teatro de Buenos Aires, Nati Mistral habló a Efe del cariño que siente por el público argentino, así como de su responsabilidad representando a "doña Ximena" viuda del Cid Campeador en dicha obra de Antonio Gala [...]

Nati confía en que la obra ha de gustar a este público, tan entendido y exigente en materia artística. "Aquí me siento tan bien como en casa. Me refiero al país. Por supuesto, porque dentro del personaje son los espectadores quienes deben dictaminar". (*La Vanguardia* 04/04/1976 pág. 39)



Dentro de estas noticias que hablan de la representación en distintas ciudades de España, nos paramos en las críticas de Sevilla y de Barcelona, por considerar que ambos casos son sumamente significativas y aportan datos que nos dan una nueva luz sobre la recepción de la pieza. Quisiera destacar la información teatral de Sevilla, publicada en el *ABC* de dicha ciudad; en ella se recoge una idea que ya hemos apuntado al inicio del presente capítulo: Gala y su conocimiento del alma femenina. Idea que se va forjando desde la década de los 70 en la que el autor comienza a darse a conocer y que, aun hoy, continúa. En palabras del periodista que realiza la crónica:

“En Anillos para una dama Gala nos presenta otro caso de rebeldía [...] una rebeldía que puede interpretarse como una simple pataleta femenina, propia de novela rosa, o como una revisión, con el consiguiente rechazo, de las tradiciones que han configurado la historia patria.

Gala que posee un ojo clínico especial para observar la psicología de la mujer se ha servido de doña Jimena, la esposa (en este caso viuda ya) del Cid para presentarnos entre anécdotas sentimentales, nada menos que el dilema de la vigencia de los valores históricos[...] ha tratado de rodear de intemporalidad los hechos ocurridos durante el reinado de Alfonso VI, recurriendo a un lenguaje actual (con lo que además provoca anacronismos) a un espacio escénico equívoco, aun vestuario que sugiere a un tiempo líneas medievales y modernas, y a unos personajes, como el de María, la hija de Rodrigo Díaz de Vivar, cuya postura contestataria es de ayer, hoy y de siempre.”(*ABC*. 6-3-1975 pág. 65.)

Es en esta publicación en donde se hace un análisis más detallado de Jimena, algo que hasta ahora no habíamos encontrado ya que la base de la crítica estaba en la figurad el Cid. Se dice incluso, con respecto a la obra, que “se subraya la humanidad de los personajes, especialmente el de la protagonista”. Sin embargo, vemos cómo este análisis está cargado de elementos peyorativos y que responden a una interpretación sesgada y desde un único punto de vista. La frase “puede interpretarse como una simple pataleta femenina, propia de novela rosa” ya dice mucho de cómo venía valorado el personaje de Jimena para, al menos, parte de la crítica o del público.



Los artículos que aparecen con referencia al estreno de la obra en Barcelona parten de una autocrítica realizada por el mismo Gala, en ella, aparece el enfoque de la historia y el uso que hace de ella: "De nuevo cuento hoy una historia española. Sin embargo, es esta ocasión utilizo la historia de España en cierto modo [...] Por eso, "Anillos para una dama" tiene adrede un aspecto intemporal: es más real así. Porque la realidad no se opone a los relatos inventados sino a los "mundos" inventados." Termina su autocrítica apelando al público barcelonés y recordando el éxito que la obra ha tenido en otras ciudades: "El estreno de "Anillos para una dama" en Barcelona ha sido demorado por su éxito: más razón pues para aumentar aquí nuestra impaciencia y nuestra incertidumbre. En Barcelona, hasta históricamente se juzga sin prejuicios. Por eso como siempre, recorro a la participación de los espectadores: aspiro a los que no se interesen por razones más hondas, se emocionen al menos ante la desventura de un amor prohibido. Quizás baste con eso (*La Vanguardia* 14/09/1975 pág. 35)

Parece que la petición que Gala le hizo al público fue escuchada y así nos lo confirma la crónica que aparece al día siguiente de su estreno. Volvemos a encontrarnos con el análisis de los temas claves: la historia y su desmitificación. Ángeles Maso, publica en *La Vanguardia*: "Antonio Gala ama la Historia. Su acercamiento al pasado no es una floritura arcaica sino una misión que se ha impuesto el escritor para extraer y refrescar actitudes y vivencias. Lo hace aquí con gracia bajo el signo de una trayectoria que va acercando al personaje central, lo conmueve, lo oprime. Pero no lo vence porque el espíritu es más fuerte que la carne. La fortaleza de Jimena transforma a la postre al personaje en un fantasma viviente. Con ello todo podría quedar en un sueño, un anhelo de mujer que pide lo único que no puede obtener: la libertad de amar. El amor, sí está a su alcance. Pero Jimena, como viuda del Cid, no tiene derecho a rehacer su vida con Minaya. Jimena esgrime inútilmente, su derecho al amor verdadero.

¿Puede decirse que Gala desmitifica con tales figuras de la Historia? No se trata de desmitificación sino de un proceso de recreación. Gala extrae raíces, practica la disección con elementos casi fosilizados y por arte de magia. Nos entrega un personaje de "hoy", una figura cercana y viva. Su trabajo es libre, espontáneo. Su escritura fina, elegante y precisa. El diálogo se estructura en dos planos. Uno interior, profundo, poético y otro llano, directo, agudo [...]"



Maso hace aquí una interpretación del papel simbólico de los personajes y, frente a la visión que destacábamos del crítico sevillano, aquí le da una importancia fundamental a Jimena y su papel, entendiendo lo que representa esta mujer en la obra de Gala y cómo su personaje va más allá y obviamente, no como el reflejo de una "pataleta femenina", sino como ejemplo de renovación y cambio; de lucha por lo que uno anhela, tal y como la propia Maso afirma: "Las ansias de la mujer, sus deseos, sirven para presentar una síntesis ambiental muy jugosa, llena de gracia y desenfado. Jimena es lo vivo, la renovación constante" (*La Vanguardia* 21/09/1975 pág. 33)

Los primeros años de la década de los 80 trajeron la reposición de la obra. Durante seis años no se publica nada sobre *Anillos para una dama*, aunque sí de Gala y de otras obras. A partir de la presentación de sus *Obras Escogidas* volvemos a hablar de la pieza que ahora nos ocupa. Pese a no ser una crítica teatral sobre la acogida de la representación, es importante hacer mención de este artículo ya que nos da una idea de la magnitud y la importancia-al menos comercial-de Antonio Gala. Tal y como aparece en el *ABC*: "Antonio Gala vive como escritor y como personaje público una de sus horas más gratas [...] y la presentación de sus *Obras Escogidas* que no completas o póstumas, términos que le horrorizan, constituyó un auténtico suceso cultural. Nada más y nada menos que trece actores y actrices, casi todos ellos de muy calificada preparación intelectual, rompieron con él la botella de champagne- la hubo en realidad momentos después- en la botadura de un libro que recoge-en realidad y sueño- la obra dramática del escritor cordobés." (*ABC*. 28-10-1981 pág. 43.)

Para hablar de la reposición de la obra, la prensa se centra en la figura de María Asquerino como actriz principal. Solo hay un artículo que aborde la representación sin aludir a la gran actriz directamente, el resto, o bien son entrevistas o bien transcripciones de sus palabras. Parece que el "alma" del reestreno de la obra reside en su figura, no solo como actriz sino como productora. Deja, María Asquerino muy claras las razones que la han llevado a retomar la obra de Gala, afirmando lo siguiente: "En el extranjero los actores hacen una obra y al cabo del tiempo vuelven sobre ella, y esto es lo que me ha pasado a mí con esta obra, que me parece una de las mejores de Antonio Gala y he vuelto por varias razones: que no he



encontrado nada mejor, que me fui en su día con el teatro lleno, que hay una generación que no la vio y es posible que quiera verla (antes no era apta para menores y ahora sí) que cuenta con una serie de símbolos aplicables siempre, que tiene una importancia grande para la mujer y porque estoy convencida de que va a ser un éxito, pues sino no arriesgaría el dinero que no tengo.”(ABC. 9-4- 1982 pág. 49.) En otra entrevista, meses después, reafirma estas ideas: “¿Cuáles han sido las razones para esta reposición? - Muy claras. Cuando una obra constituye un éxito tan resonante como este debe mantenerse. Quienes la vieron en su estreno volverán por el grato recuerdo que de ella guardan, y las jóvenes que no la conocen deben verla porque es una obra que les dice mucho [...] Para mí, “Anillos para una dama” es la mejor obra de Gala [...] Es indudable que Buero y Gala son los más importantes hoy [...] Lógicamente he de volver a Gala quien me proporcionó hace ya siete años este gran éxito, que desde su estreno me realizó como actriz y me satisfizo plenamente.” (ABC. 19-11-1982 pág. 87.)

En el único artículo que encontramos sobre la crítica de la representación en los años 80, vuelve a aparecer la afirmación que ya se había hecho en los 70 sobre Gala y su gran conocimiento e intuición para descubrir el “alma femenina”. Confirman estas palabras lo que ya hemos expuesto, a Gala se le considera un autor de y para mujeres. Su sensibilidad –algunos, años más tarde, se la atribuirán a su homosexualidad- es la que le permite llegar al interior de lo femenino y plasmar su psicología: “Gala que posee un ojo clínico especial para observar la psicología de la mujer-ahí están las grandes protagonistas de sus obras para ratificarlo-, se ha servido de doña Jimena, la esposa (en este caso viuda ya) del Cid, para presentar, entre anécdotas sentimentales, nada menos que el dilema de la vigencia de los valores históricos.” El autor del artículo, Martínez Velasco, recoge exactamente las mismas palabras del artículo de casi una década antes. De nuevo, “la pataleta”: “En “Anillos para una dama”, obra estrenada en Madrid el 28 de septiembre de 1973. Gala presenta otro caso de rebeldía, como lo hiciera en otras de sus obras anteriores y posteriores. Una rebeldía a diversas lecturas, desde una simple pataleta femenina al borde de la novela rosa, hasta toda una revisión, con el consiguiente rechazo, de las tradiciones que han configurado la historia patria y aun el establecimiento de paralelismos de la figura del Cid con la actualidad española de 1973.” Y, por supuesto, el éxito: “Muchísimo público que casi llenó el amplio aforo de Los Remedios



y hubiera rebosado en cualquiera de las otras salas teatrales sevillanas, siguió la obra con extrema atención, llegando a interrumpir con cerrados aplausos la actuación de María Asquerino y la ovación final fue tan calurosa como sostenida" (*ABC*. 16-11-1982 pág. 117) La palabra clave que recoge y sintetiza lo que supuso esta obra en el panorama teatral español de la época.

### *LOS BUENOS DÍAS PERDIDOS.*

Parece que los comienzos de esta obra no fueron muy esperanzadores. *Los buenos días perdidos* no pudo ser estrenada por falta del teatro. Curiosa paradoja con esta pieza de Gala, que, junto *Anillos para una dama*, es una de sus obras más galardonadas y elogiadas. *La Vanguardia* recoge, en 1971 esta noticia:

" NO SE ESTRENA UNA OBRA DE ANTONIO GALA POR FALTA DE TEATRO.

Antonio Gala tiene nueva comedia preparada. Se titula "Los buenos días perdidos". La comedia, que pasó por la censura, aunque con los correspondientes cortes, estuvo al filo del estreno. Al parecer, se dispuso hasta el reparto que debían encabezar Amparo Baró y María Luisa Ponte. Sin embargo, el estreno no se produjo, porque según un comentarista teatral que da la noticia, no se encontró teatro.

"Algunos propietarios de locales escénicos, no quieren audacias y prefieren siempre una traducción probada en el extranjero", dice el comentarista.

Así, pues, Antonio Gala y "Los buenos días perdidos" tendrán que esperar a mejor ocasión". (*La Vanguardia*. 26 JUNIO 1971. Pág 61)

Será al año siguiente, en 1972, cuando la obra puede ser, por fin, ser llevada a escena. Como en otras ocasiones, ante el estreno de una de sus obras, Gala publica pequeñas reflexiones o autocríticas y concede entrevistas que le sirven, no solo para publicitar la obra sino también para explicar sus intenciones con la misma. Justo el día antes del estreno, Antonio Gala dirá estas palabras: "Al escribir la pieza siempre pensé que el escritor la completase: que añadiera a lo que dice lo que le da a entender, que desarrollara las toleradas sugerencias. No se trata, en definitiva, de una obra simbólica: se trata más que nada, de una obra que solicita ser rectamente entendida. [...] El trabajo de estos excepcionales actores, será justipreciado por los



espectadores: de ello estoy bien seguro. Ojalá mi participación, simple pretexto para su arte, no malogre tanto admirable esfuerzo.” (ABC. 10-10-1972 pág. 73.)

Del mismo modo responderá cuándo Ángel Laborda le pregunta sobre la novedad que aporta la obra: “Quizá la novedad más notable de la obra sea el lenguaje, mantenido en un difícil contrapunto: la indebida evasión por una parte: el llano realismo crudo por otra y todo ello apoyado en un humor inmediato utilizado como un instrumento de trabajo. Es decir, como el camino más corto para expresar, sin frases, lo que se desea...” (ABC. 10-10-1972 pág. 73.)

Las primeras críticas que aparecen no pueden ser más favorables, la obra es calificada de “comedia apasionante” o se dirá de ella que “debe ser considerada entre lo más vivo que ha propuesto en los escenarios el teatro español de los últimos años”. (ABC. 23-11-1972. pág. 13.).

Desde el principio, se señala un cierto paralelismo o relación de la obra con el esperpento de Valle Inclán: “Está claro que los personajes de esta tremenda farsa trágica tienen relaciones de consanguinidad con *Divinas Palabras* y con los de otras obras dramáticas y no dramáticas de Valle.” (ABC. 12-10-1972 pág. 91 Y 92.), también se destaca la vena cómica que resulta, en cualquier caso agrisulce por la triste y lamentable situación de unos personajes encerrados en un lugar tan asfixiante como curioso: la sacristía de una vieja iglesia: “Los buenos días perdidos” tiene una envoltura cómica, brillantísima. El autor ametralla al público con un diálogo que es pirotecnia. Durante toda la primera parte se suceden las réplicas ingeniosísimas, desvergonzadas, irrespetuosas, que hacen saltar las carcajadas en los espectadores. Pero los espectadores no pueden olvidar el fondo mísero de aquellas criaturas: una deficiente mental, un pobre hombre derrotado en su ilusión de ser sacerdote y resignado a trabajar como sacristán, como barbero y profesor de latín: un vivales soñador que se lleva todo lo que puede, y una mujer de mala vida que ha venido a parar en madre del sacristán.” (ABC. 12-10-1972 pág. 91 Y 92.)

“Los buenos días perdidos”, es una farsa trágica, donde la sátira y la poesía se reúnen en un extraño lugar: la nave de una iglesia parroquial, convertida parcialmente en alojamiento de una extraña familia. (ABC. 4-11-1972 pág. 70)





Pero si de algo le sirve esta obra a Gala es para consolidarse como uno de los grandes dramaturgos de la época, sin matices, sin referencias a lo masculino o a lo femenino como habíamos visto en las críticas anteriores. La carga de lirismo, el desarrollo de los personajes a lo largo de las escenas y un brillantísimo diálogo consiguen destacar, aun más, el talento dramático del autor. Adolfo Prego, que ya se había ocupado de la crítica de *Anillos para una dama*, ensalza aun más la figura del escritor tras el estreno de *Los buenos días perdidos*. Escribirá: "Gala con "Los buenos días perdidos" prolonga ahora la tradición, como todas las tradiciones exigen ser prolongadas: a fuerza de personalidad, de enfoque original, de aportación individual. Pero son capturas efectuadas por Antonio Gala en la realidad viva y no deben nada a literaturas anteriores. Lo cual quiere decir que Gala posee un talento inquietante y que puede, si no se cansa de luchar, ser un autor nuevo y un dramaturgo renovador. Pero el autor es poeta es la más rigurosa acepción de la palabra. Su fuerza radica en su poesía, en su capacidad para integrar en un mundo poético los ingredientes de la desesperación y del ensueño, de la felicidad y del infortunio, de la miseria moral y la grandeza del espíritu [...]"

De momento bastan "Los buenos días perdidos" para situarle en ese lugar solitario que, inevitablemente, es el de los autores que ni imitan, ni limitan, ni copian, ni se someten. A Gala, le sobran vidas." (ABC. 12-10-1972 pág. 91 Y 92.)

"Sí, ha triunfado un autor español. A "Los buenos días perdidos" toca ya las cien representaciones, coreada diariamente por las risas, el entusiasmo y las ovaciones del público." (ABC. 23-11-1972. pág. 13.)

Todos los críticos coinciden en apuntar el éxito de público que consigue la obra: "Un triunfo clamoroso. Justicieras ovaciones a los cuatro intérpretes- en diferentes parlamentos y mutis- también alcanzaron los aplausos algunas frases restallantes del diálogo, pródigo en sarcasmo, en ternura y en las mas encontradas emociones. Ovaciones reduplicadas con "bravos" entusiastas al final de los dos actos". El público desde el día siguiente acude masivamente al teatro Lara." (ABC. 23-11-1972. pág. 13.)



La calidad de la obra, la comicidad y el universo que crea Gala se consideran las razones de su triunfo en los teatros: ““Los buenos días perdidos” se ha consolidado como el éxito de esta temporada y de muchas. ¿Razones? Tal vez podamos hallarlas en que el público, en una obra llena de calidades, fascinante y polémica, reía a lo largo de todo el curso. El espectador va identificando, unas impuestas y otras pretendidas por Antonio Gala.” (ABC. 23-11-1972. pág. 13.)

Las representaciones continuaban con gran éxito, sin ver mermada, pese al número de funciones, la afluencia de público. Se publica: “La obra ha llegado triunfalmente a las doscientas cincuenta representaciones en el Teatro Lara.” y se reafirman los valores críticos de la obra: su composición y la magnífica puesta en escena por parte del elenco de actores que, en ese momento estaban en el Lara: “La comedia de este gran autor español recurre todos los lamentos para llegar de una manera plena a todos los públicos: situaciones inusitadas, diálogos espléndidos, violentos y crudos, tipos y unas cultas claves políticas que han dado lugar a diversas polémicas y discusiones. Precisamente un crítico calificó a esta comedia de apasionante y polémica. El éxito ha sido también grande, también para la interpretación de Mary Carrillo, Amparo Baró, Manuel Galiana y Manuel Galiardo bajo la dirección de José Luis Alonso y la escenografía de Nieva, que ha merecido un premio de la crítica de Madrid.” (ABC. 16-2- 1973 pág. 4),

Este éxito repercutió también en los premios conseguidos por la obra, no solo en el año de su estreno, sino también veinte años después, cuando se repuso, lo que demuestra la intemporalidad de la temática y la magnífica elección de los actores con Mari Carrillo a la cabeza.

La obra, en orden cronológico, consiguió los siguientes premios: El Nacional a la mejor comedia de la temporada y el de la crítica de Madrid, tal y como viene recogido en un titular del ABC: “LOS BUENOS DÍAS PERDIDOS” DE ANTONIO GALA, OBTIENE EL PREMIO NACIONAL A LA MEJOR COMEDIA DE LA TEMPORADA Y EL PREMIO DE LA CRÍTICA DE MADRID. (ABC. 16-2- 1973 pág. 4); el Premio Nacional de Literatura 1972, noticia que aparece en la prensa recogida del siguiente modo: “Presididos por el director general de Cultura Popular, se reunieron en Madrid los Jurados calificadores de las obras que han optado a los premios nacionales de Literatura del presente año. El ministro de Información y Turismo ha aceptado las



propuestas formuladas por los respectivos jurados, por lo que dichos premios han sido otorgados del siguiente modo: El "Calderón de la Barca", dedicado a galardonar una obra teatral, a la comedia dramática "Los buenos días perdidos", original de don Antonio Gala, que se representa actualmente en el escenario del teatro Lara."(ABC. 24-12-1972 pág. 9); V Premio de teatro "Mayte", del que Pilar Trenas hace la crónica: "Antonio Gala ha sido el triunfador por su obra "Los buenos días perdidos". [...] Mayte, feliz, como siempre, hace entrega al ganador de la máscara de bronce, obra del escultor, Venancio Blanco, que es ya el símbolo del premio y Julio Puerto le entrega un cheque con 100.000 pesetas. Antonio, con su habitual chispa, da las gracias. (ABC. 19-12-1973 pág. 143.) Y, finalmente, veinte años después, Mari Carrillo queda como finalista de los premios Mayte de teatro: "FINALISTAS DE LOS PREMIOS MAYTE DE TEATRO. Señala a Mari Carrillo por su actuación en "Los buenos días perdidos." ABC. 3-3-1992 pág. 123)

La recepción de la obra en otras ciudades españolas, es en general, muy positiva y no difiere de la acogida por parte del público y la crítica madrileños. Sin embargo, en Barcelona, Martínez Tomás centra su crítica en los caracteres de los personajes, y en el trasfondo de la obra. Considera que la obra presenta una visión sesgada y cargada de un falso pesimismo, afirmará: "Antonio Gala [...] propende a tener de la vida una visión deformada y caricaturesca, entre trágica y bufa. Gala considera que, tras esa apariencia grotesca, tanto en los personajes como en el ambiente, existe una dolorosa e irreversible realidad. Todo es, en efecto, posible en este pequeño mundo, que Gala se ha inventado. Hay angustia vital, ironía trágica, sórdido sensualismo, sátira costumbrista. ¿Pero el mundo es sólo así? ¿No hay a veces un rayo de luz, un hábito de gracia, una ráfaga de ternura o de bondad? Vagamente Gala admite algo de esto, muy poco, a través de la figura de Cleofás, el pobre sacristán, antiguo seminarista, que hace a veces de barbero. Es un ser trémulo, vacilante y encogido, que tiene un alma pura, pero que claudica por falta de voluntad, ante las presiones de la vida, casi, constantemente [...]" Al hablar de los diálogos llega a calificarlos de "excesivos", al tiempo que afirma que la obra se hace larga y sin mucha gracia, definiéndola como "experimento o esperpento teatral". Dirá: "Con su caudalosa vena poética y satírica, Gala hace decir a sus personajes muchas cosas. Tal vez demasiadas. Se deduce de las largas tiradas dialogales, una



actitud hipercrítica que ya no es de ahora, pero que han marcado en la vida nacional una cierta huella. Porque los personajes, en sentir de Gala “corresponden a nuestra tradición”. Apreciación excesiva, a nuestro juicio, porque salvo, alguna alusión que otra a cosas españolas, los males, vicios, flaquezas y fraudes, de que se valen los personajes de su tragicomedia pueden ser de múltiples países, desde los superricos a los subdesarrollados. Quiere Gala decir muchas cosas y las dice. Pero no siempre con la misma brillantez. Incluso hacia el final, lo torrencial de los coloquios, aun teniendo en cuenta su rutilante ingenio y su aguda intención, se hacen excesivos. Y si la tesis de la obra es la de que hay que evadirse de la realidad, de la trapacería y de la mentira, y no dejar que se pierdan los buenos días posibles, también se empieza a pensar si la obra no se hace demasiado larga e insistente y se está perdiendo un poco el tiempo.” Para Martínez Tomás, lo que le da valor a la obra son los actores, a los que elogia con estas palabras: “Una magna interpretación eleva “Los buenos días perdidos” en calidad y rango. La labor de Mari Carrillo está a la altura de lo que en ella es ya de norma y uso. Tina Sainz, que ha sustituido a Amparo Baró, que la estrenó en Madrid, ha hecho que no advirtamos tan importante ausencia. Su creación de “Consuelito” es un puro prodigio. Muy bien en su papel Manuel Galiana, tan eficaz, tan convincente, tan humano y discreto, como corresponde a la índole de su personaje, Manuel Galiardo.”

Sin embargo, al final de su artículo reconocerá el éxito, al menos, de público que ha tenido la obra: “La acogida fue franca, cordial, entusiástica, hasta clamorosa. Gala salió a saludar, junto con los intérpretes, y como es obligado en estas ocasiones, dirigió al auditorio unas frases de gratitud.” (*La Vanguardia* 16/09/1973 pág. 61)

Estas críticas un tanto negativas aparecen, no solo con la representación, sino también con la publicación del texto. Claramente los críticos catalanes no tenían en alta consideración la obra. Lo que aparece publicado con respecto al texto, confirma nuestras palabras:” En el escenario irreal –el interior de una vieja iglesia del siglo XVI semiderruida- se cifra toda la poética del dolor y de la muerte, si bien Gala ha cargado excesivamente el colorido y en ocasiones el texto parece degenerar en el dramón sentimentaloides. Los personajes intentan una coherencia de postulados, pero en realidad dice mucho menos de los que parecen decir. Por todo ello, tras una primera lectura, sería interesante, -repito- tomar el camino del teatro y entrar a



sorber por los ojos el escenario que han levantado en Barcelona actores de carne y hueso.” (*La Vanguardia* 27/09/1973 pág. 48) Quisiera destacar el tono irónico del titular de esta noticia así como de las líneas introductorias de la misma: “OPORTUNA EDICIÓN DE UNA OBRA DE ANTONIO GALA “LOS BUENOS DÍAS PERDIDOS” Precisamente en estos días se ha estrenado la última creación de Antonio Gala “Los buenos días perdidos” y casualmente nos llega ahora, de la mano de la Colección Teatro que programa la Editorial Escelicer, el texto de la pieza.”. El adjetivo “oportuna” y el adverbio “casualmente” están empleados de forma irónica destacando así, el carácter comercial tanto de la obra como del autor.

Bastante diferente es el artículo del estreno en Sevilla, de hecho, resulta un tanto excesivo tanto alarde de obra y autor: “Función de Gala hubo ayer en el teatro Álvarez Quintero. Función de gala por partida doble [...] la calidad del espectáculo llevaba implícita la más brillante gala de los grandes acontecimientos escénicos. Y función de gala porque era una función de Antonio Gala que es una autentica gala del teatro español.

Si menudearan por nuestros escenarios obras de la calidad de la estrenada ayer para el público sevillano no volvería a hablarse de crisis teatral [...] El público como una sola persona, se rindió ayer ante el encanto de ese realismo poético, satírico, que como un suave celaje permite mirar a cara descubierta, sin cegarse, el deslumbrante sol de la idiosincrasia española. En un entorno realista desgarrador, tejido con un diálogo tallado en piedra, brillante, marmóreo, luminosos y forrado por un admirable decorado de Francisco Nieva, fluye tal caudal de humanidad-lirismo y grosería- enterrada en un lodo esperpéntico, pero envuelta en el papel de celofán de la más pura, incisiva y penetrante poesía, que el público ríe estrepitosamente, sin cuidarse de guardar las formas, al tiempo que, agujoneando por la exquisita sensibilidad del autor e intérpretes, vibra de íntima emoción. Todo ha gustado y el público se ha entregado por completo a una obra de la que se destaca su diálogo, su lirismo y su comicidad, todo ello enmarcado en una magnífica escenografía llevada a cabo por Francisco Nieva.” (*ABC*. 30-11-1974 pág. 67).

*Los buenos días perdidos* es la primera obra de Antonio Gala llevada al cine. Del proyecto se ocupará Rafael Gil y la prensa también se hará eco de este acontecimiento. Lorenzo López Sancho continua con la línea de una crítica positiva de



la obra y la ensalzará, no solo como película, sino como texto dramático del que parte el filme; escribirá: "Los buenos días perdidos" es el título de la comedia con la que un brillante escritor dramático, Antonio Gala, reaparece y triunfa tras un paréntesis de silencio teatral. Rafael Gil recoge esa brillante y triunfal comedia y nos la devuelve en versión cinematográfica [...] El filme se ampara en la calidad del texto.

La gracia verbal de Antonio Gala chisporrotea con su peculiar encanto, con esa encantadora argucia que el escritor usa para darle vuelo a situaciones de escasa tensión dramática no pocas veces. Y aunque eso es teatro y no cine, la comedia filmada se oye con placer, tanto por lo chispeante de las replicas como por la virtud creadora de un lenguaje en cuyo subtexto la alusión a la realidad social española y su crítica brillan como puñalitos bien templados.[...]

"Los buenos días perdidos" es una obra digna, bella por la calidad del texto y correctamente plasmada en cine. (*ABC*. 27-11-1975 pág. 68)

Otra de las referencias y comentarios de la adaptación de la obra al cine, aparece en el *ABC* firmada por Donald, pseudónimo del crítico encargado de la sección. Vuelve aquí a hablarse de Rafael Gil y de su maestría así como del cuidado con el que Gala ha transformado unos diálogos teatrales en un guión cinematográfico. Tal y como viene publicado: "Rafael Gil, veterano y ducho realizador, no ha querido distorsionar ni el planteamiento ni el desarrollo escrito y ha puesto el cuidado, en él tradicional, para dar la mayor expresividad visual a la historia y a cada personaje la configuración íntima y la externa con la que fueron concebidas por su autor. Tiene de narración poemática la que se nos brinda, porque es ingenuamente poemático el tipo femenino central en torno al que todo lo que se cuenta gira. Más también hallamos y de manera bien subrayada componentes dramáticos y de sátira, en la que a menudo se filtra el sarcasmo, como en las últimas palabras de Hortensia. Hay, en realidad, en esta especie de fábula o cuento que pudiera venir de lo remoto, pero revestido de modernidad en la acción y en el lenguaje dos personajes humildes y puros y otros dos cínicos." (*ABC*. 6-12-1975 pág. 63.)

La década de los 90 se inaugura, para Gala, con la reposición de *Los buenos días perdidos*; primero en Córdoba y luego en Madrid.



La acogida en ambas ciudades es magnífica, destacándose los largos minutos que el público aplaude al acabar la representación: "La obra de teatro "Los buenos días perdidos", del cordobés Antonio Gala volvió después de veinte años de su estreno, a tomar vida en la sala del Gran Teatro de Córdoba. El público llenó el teatro y aplaudió durante veinte largos minutos al final de la representación. El público respondió como Antonio Gala sabía que iba a hacerlo." (*ABC*. 17-2-1991. pág. 122)

En la rueda de prensa de presentación del reestreno intervienen, además de Gala, Mari Carrillo y el alcalde de Córdoba; este último lo hace queriendo señalar el estrecho vínculo que une ciudad-autor: "El alcalde de Córdoba, Herminio Trigo, que estuvo presente en la rueda de prensa, dijo que "una vez más se pone de manifiesto la relación de amor entre Antonio Gala y Córdoba, que en la mayoría de las ocasiones es un amor correspondido" (*ABC*. 15-2-1991 pág. 66.)

Antonio Rodríguez, recoge las palabras de Mari Carrillo del siguientes modo: "Mary Carrillo manifestó que ahora iba a interpretar la obra con más madurez, después de diecinueve años. "Me parece muy hermosa comedia. Es una gran joya lo que se ofrece con esta interpretación". Explicó como este reestreno se hacía como homenaje al autor, ya que consideraba que ésta es una de sus obras más importantes. Explicó que ahora la interpretación podía ser más fácil. "porque tengo una idea más clara del personaje". (*ABC*. 15-2-1991 pág. 66.)

La vuelta de la obra a los escenarios madrileños supone para Gala la oportunidad de hacer un homenaje a José Luis Alonso y a los actores que participaban en la obra. En una antecrítica que él mismo publica en el *ABC* así lo manifiesta: "esta vuelta de "Los buenos días perdidos" se la dedico a José Luis Alonso, en prueba de homenaje a su memoria, a su sabiduría y a la fraternal cordialidad con la que me recibió a las puertas del Teatro. En cuanto a la interpretación, el enunciado de los actores basta y sobra, tal es su acreditada valía [...] Para todos ellos, enamorados de su tarea, deseo de corazón el éxito que merecen" (*ABC*. 20-2-1991 pág. 80.)

Pero las críticas no recogen solo el gran éxito de público: "La obra original de Antonio Gala "Los buenos días perdidos" volvió a la cartelera madrileña con el mismo éxito y guión que hace veinte años, que es cuando se escribió esta comedia [...] el



teatro reina Victoria revivió de nuevo la vida y miserias de unos personajes donde la ironía y la carcajada asoman a cada momento.” (ABC. 23-2-1991. pág. 122.); sino que, además, hacen una revisión de la obra veinte años después, tratando de extraer las claves que le han dado y le siguen dando el triunfo en escena. Lorenzo López Sancho es el autor de un exhaustivo artículo sobre el fenómeno de la obra. Para él la obra está cargada de un lirismo intemporal, lo que la dota de esa vigencia y actualidad; concluye su crítica parafraseando a Lampedusa, es decir, por mucho que cambien las cosas, en el fondo, para López Sancho, siguen igual:” “ Los buenos días perdidos” es una pieza de teatro poético que se justifica a sí misma y la crítica de un contorno social levemente intemporalizado y precisamente por eso, conservador de valores alusivos que autorizan esta recuperación de ahora. Hay en el juego de imágenes que Gala despliega resonancias propias de su primera época en las que ya se define su personalidad sobresaliente de autor. Se demuestra que todo cambia para que todo siga igual. Los bisturíes del poeta siguen arañando en la piel real de un mundo irresistibles permanencias. (ABC. 23-2-1991. pág. 100)

Tal vez ahí radica el verdadero éxito de la obra, en su valor simbólico, no solo en la década de los 70 cuando se estrenó, sino veinte años después. Cuando cualquier manifestación artística consigue mantenerse viva después de dos décadas, no podemos menos que reconocerle la valía.

### *¿POR QUÉ CORRES, ULISES?*

De las tres obras analizadas, esta es, sin duda, la más controvertida y la que recibe mayor número de críticas negativas que repercuten directamente en Gala y en su valoración como autor teatral. Sin embargo, el mayor número de artículos que hemos encontrado hacen referencia al parcial desnudo de Victoria Vera, actriz que hacía el papel de Nausica. Llegó a ser tan comentado, analizado y criticado que encontramos, incluso, un artículo del 2008 que continúa hablando del pecho de Victoria Vera.

Las críticas generales vienen marcadas por el pateo que se produjo en el patio de butacas el día del estreno. Opiniones diversas; unos-incluido el propio Gala- creen





que fue provocado por un grupo de radicales que protestaron más por la figura de Gala y el desnudo de Victoria Vera que por la calidad de la obra en sí; otros creen que fue una crítica de la obra y que, el público, manifestó su opinión con un acto tan propio como el mismo teatro. Pablo Vila Sanjuán recoge en su artículo este suceso: "En dos teatros madrileños y con un espacio de pocas noches, ha resucitado el "pateo". Hacía mucho tiempo que la popular manifestación de desagrado –una de las pocas que tiene el público para expresar su opinión- permanecía en absoluto silencio [...] El clásico pateo que en la historia del teatro español tiene un lugar de añoranzas y de prestigio, había desaparecido [...] Lo exacto es que la última obra de Antonio Gala en el Reina Victoria y el estreno de "Ecus" en la Comedia, han sido furiosamente pateadas.

La primera –la de Gala- puede atribuirse de una parte a la disconformidad con su literatura, desarrollo y exposición; también pudiera ser hija –alguien lo ha apuntado- al eterno grupo discordante que padeciendo la enfermedad nacional –léase envidia- hayan querido poner un freno, o por lo menos un obstáculo en la carrera ascendente del autor de "Anillos para una dama". (*La Vanguardia* 25/10/1975 pág 47)

Carlos Luis Álvarez también habla de la obra centrándose, en el pateo y las protestas del público: " Al final se armó. Fuertes aplausos y fuertes pateos. Gala es empujado un poco torpemente hacia las candilejas y los pateos y los abucheos arrecian. En el patio de butacas, en el entresuelo, hay trifulca y se riñe a gritos. Gala sonríe y acepta." El periodista se posiciona totalmente a favor de Gala y de su talento como creador con expresiones como: "intachable ingenio verbal de nuestro autor", " su talento expresivo merece mucho respeto" y afirma que el pateo proviene de ciertos sectores políticos no de un público que critica negativamente la obra: "Yo creo que las protestas de una parte del público, la parte social y políticamente beligerante, que contra la delectación y la prolijidad con la que se expone un problema doméstico, cuyas motivaciones están largamente pasadas por la sociedad. Realmente es un asunto que está fuera de las preocupaciones generales, y la simple estética del matrimonio, sus avatares y todo eso, parece que no interesa. Pero a otro, por lo visto, les interesa. Y de ahí que se armara al final." Cierra su artículo con un aplauso



metafórico hacia el autor: "Finalmente diré que yo aplaudo a Gala. Si no hay ocasión de aplaudirle dentro, se le aplaude fuera". (ABC. 25-10-1975 pág. 58.)

Ese mismo día se publica un artículo con entrevista a Gala en el que afirma que recibe cantidad de cartas amenazantes por sus artículos en *Sábado Gráfico*, pero que recibe muchas más de apoyo y cariño, lo que le motiva para seguir escribiendo y estrenando obras. En la línea de Carlos Luis Álvarez, él también cree que las protestas por la obra no se deben a esta, sino a su persona por ser alguien "que incordia demasiado". Tal y como él mismo afirma en la entrevista: "Parece ser que., incordio demasiada, y en un país donde hay más personas rabiosas que perros ni debe sorprender este tipo de reacción.". Opina que, la mayor parte de las protestas vienen de sectores ultras de la sociedad, de grupos políticos que trataban de revelarse frente a un nuevo sistema político que ya comenzaba a anunciarse. Según Gala: ""Yo recibo cantidad de cartas por mías artículos en "Sábado Gráfico. La mayoría son de adhesión, pero otras contienen amenazas procedentes de un sector ultra que, cada vez que aparezco en público, cosa cada día menos frecuente, aprovecha para gritar su disconformidad hacia mi persona. "Hay sectores- continua diciendo el autor. Que no están conformes con Antonio Gala no con "¿Por qué corres, Ulises?". "Hay personas que suscitan un poder de convocatoria y eso tiene sus duras y sus maduras. [...] Nos e trata de un hecho aislado, no se puede separar de mi trayectoria personal. Opino con un valor que, a veces, me da miedo." Y jugando con una ironía sutil que él domina a la perfección, cierra la entrevista afirmando sentirse complacido y aliviado porque era bueno que la gente protestase y porque, al fin y al cabo, solo había sido eso: protestas: "El estreno era el momento idóneo para expresar esta protesta antiadhesión, pero me complació, me demostró que el país está vivo y ha sido un hecho insólito dentro de los estrenos que últimamente han sido tan fríos como una mujer propia después de diez años. ¡Y menos mal que solo han sido protestas!" (ABC. 25-10-1975 pág. 58.)

Frente a esta opiniones que creen que tras la protesta se esconden intenciones políticas; Antonio Valencia ataca directamente a la obra y a Gala, con un tono de advertencia que tampoco pretende esconder:" Pero que no desmitifique por favor, porque es peligroso. Comienza uno a desmitificar y acaba por desmitificar al propio



Antonio Gala, escritor teatral en la cresta de la ola” ; “ que revise sus propósitos y decida no retirarse de la escena con un recuerdo gris como remate”; basa su crítica en una comparación con *Anillos para una dama* por el proceso desmitificador que pretenden hacer ambas obras: “ “¿Por qué corres, Ulises?” que conoció en el estreno una ruidosa división de opiniones no ha logrado el sufragio favorable de la crítica, que achaca la desmitificación del viejo mito de la “Odisea”, que capta, con menos garra y mucha menos vivacidad, el proceso de desmitificación que infligió al Cid en “Anillos para una dama”. Sobre todo ha menguado hasta límites poco creíbles la gracia expresiva de Gala, que solía ser la última razón del éxito de sus obras, a las que surtía de una especie de capa brillante que cohesionaba y daba unidad. Fatigada la gracia, resonante de obras anteriores el procedimiento, Ulises corre penosamente por el escenario de una larga pieza o que se hace larga, que es peor.” Para el crítico, lo único que “salva” la obra es el reparto de actores: “la evidencia de que lo único que se salvó plenamente del naufragio-otro naufragio más del rey de Ítaca- fue la interpretación de Mary Carrillo y en escala más limitada de Alberto Closas” (*La Vanguardia* 26/10/1975 pág 32)

Uno de los críticos que más había ensalzado a Gala en anteriores ocasiones era Adolfo Prego. Con esta obra, Prego se posiciona totalmente contrario a la misma, lo que traerá como consecuencia un enfrentamiento con Gala del que en posteriores publicaciones se harán eco escribiendo una crítica caústica en contra de Gala, no solo como escritor, sino como persona.

En la crítica de la obra escribirá:” El Ulises de Gala es un don Juan en declive, que ha sido cautivado por Nausica, no la grácil, poética y pura Nausica de la leyenda, sino una Nausica de barra y “whisky”. Entre un Don Juan en declive y una niña llena de acometividad amorosa, la fábula de Ulises tenía necesariamente que recurrir a un salvavidas de acción complicada o, por lo menos, de retórica feliz. Pero nada se mueve, nada se transforma. La acción es escasa, la situación son dos situaciones: la primera dura casi todo el primer acto: Ulises está en el lecho con Nausica. Algo debió invitar a la actriz a exhibir sus poderosos atractivos. Pero la retórica no era en la pluma de Antonio Gala tan feliz como en otras ocasiones y los encantos de una intérprete no pueden ocultar las carencias de un texto respetable.” Y, de nuevo, la alusión al pataleo y al trabajo de los actores como único punto positivo: “La primera



parte había terminado entre aplausos que además habían sondado en torno a algunas réplicas ingeniosas. Pero la representación no concluyó en paz. A las ovaciones de una gran parte del público respondieron vigorosamente otros espectadores con pateos. Los que protestaron tuvieron el buen gusto de esperar al final para expresar su opinión en la cual no entraba para nada el trabajo excelente de los dos intérpretes principales. Mari Carrillo y Alberto Closas, ni el de los demás miembros del reparto y del director, Mario Camus, que por primera vez intervenía en una obra teatral." (*ABC*. 19-10-1975 pág. 73.)

Con respecto al aspecto personal, Adolfo Prego publica en el *ABC*, un artículo en donde se muestra sumamente molesto por los comentarios poco afortunados que Gala hace sobre la figura de este periodista como crítico teatral. En palabras de Prego, este hecho lo que demuestra es que el autor teatral no sabe aceptar las críticas por una obra a la que, en esta ocasión, descalifica por completo llegando a decir incluso que "hiede". Veámoslo con sus propias palabras: "Sin que viniera a pelo, Antoñito manifestó ante los circunstantes que "el crítico de un periódico madrileño que estuvo ayer aquí escribió en una ocasión que "Valle Inclán estaba muerto y bien muerto. Lo que no dijo ese crítico es que lo que estaba muerto y bien muerto era el *ABC*."

[...] Lo que llama la atención en este pequeño asunto es la mala fe de Antonio Gala al utilizar un juicio literario muy resumido sobre Valle Inclán para vengarse de otros juicios literarios sobre sus dos últimas comedias. Sucede que si yo hubiera escrito que Valle Inclán estaba muerto y bien muerto, lo habría justificado. Pero no lo escribí. La malignidad de Gala le condujo a ese resbalón. Déjese el autor de chismorreos y ridículas metáforas y procure recuperar como autor un crédito que no le pueden conceder los pechitos de Victoria Vera. (*ABC*. 19/06/1976 pág. 62)

Todas estas opiniones negativas contrastan con la que Gala publica antes del estreno; compara la obra con una caja de bombones con una hermosa envoltura que esconde alguno que amarga: ""¿Por qué corres, Ulises?" Se presenta como una caja de bombones. Si alguno amarga no es culpa mía. La brillante envoltura nos distrae un momento, luego el sabor se impone: porque el amor termina y a solas es más duro envejecer. Pero hay que sonreír. Esa caja es todo lo que se nos ha dado. Conviene



guardar la compostura ante la inocentada.” El autor explica la obra y la presenta como ejemplo de una tragedia cotidiana que pone en escena la relación entre un hombre y una mujer y lo que supone envejecer, solos y en pareja: “¿Por qué corres, Ulises?” Es una tragedia tan frecuente que ha dejado de serlo y se vuelve costumbre: para convivir con la tragedia nos tapamos los ojos como burros de noria. No requiere ni un desarrollo ni un final sangrientos: las heridas más hondas son las que menos sangran. Verifican que todo hombre es, en definitiva, un pobre hombre, y que toda mujer, sea como sea, no es más que una mujer, puede dar risa”.

Habla, finalmente, de la compañía de actores, la escenografía, el vestuario y la dirección, destacándolos a todos ellos:” Para ofrecer ¿Por qué corres, Ulises? La compañía Corral de Comedias ha batido su propio ´record. El conjunto de intérpretes es insólito e inmejorable. Adjetivarlos sería empequeñecerlos [...]: un regalo para los degustadores del mágico tañer que es el teatro. Con el vestuario de Elio Bernhayer- quintaesencia y depuradamente-teatral- y la escenografía de Vicente Vela- sutil creador de ambientes-se han hecho personajes el aire y el coro. Todo bajo la dirección del más sensible y culto director de nuestro cine: Mario Camus. Las últimas palabras exhortan al público a que disfrute la obra y sea generoso: “Cualquiera que sea el resultado de esta postrera aventura de Ulises-yo le deseo muy feliz arribada- desde ahora doy las gracias a todos los compañeros sin los que no hubiera sido factible levar anclas. Ellos, por sus merecimientos, pueden confiar en vuestra justicia. Yo, como siempre, debo recurrir a vuestra generosidad.”(ABC. 17-10-1975 pág. 54)

Las palabras de Gala coinciden también con la expectativa que se creó en los ensayos previos y los artículos que se publicaron el mismo día del estreno. Ángel Laborda le hace una entrevista a Gala esa misma mañana; en ella el autor explica qué es la obra: “-¿Qué es la obra Antonio Gala? “ Y Gala la explica calificándola de Alta Comedia y haciendo alusión al “envoltorio” del que antes hablábamos: “-Por su aspecto podría parecerse a lo que se llamó “Alta Comedia”. Las actitudes, el lenguaje, y ese cierto brillo, un tanto falso, de las “altas comedias”... pero tal aspecto es solo una intencionada ironía. En el fondo hay un amasijo de mentiras, de astucias más o menos estúpidas, de egoísmos no demasiado grandes, de seres que se esconden detrás de las palabras. En definitiva, se trata de un espejo de la vida, acaso un poco deformante.”



Una de las preguntas del periodista se centra en los espectadores y en la recepción de la obra; para Gala es una obra anacrónica y eso es lo que la dota de una total actualidad, de ahí que afirme: "Esta comedia no es, estrictamente española, sino latina. O mediterránea, mejor. Y, por descontado, anacrónica: el hombre de hoy no ha cambiado tanto en lo esencial para que no le sirvan los héroes y los antihéroes eternos... ¿De qué estamos hoy de vuelta? ¿De la luna? Amas nos valdría estar de ida a Ítaca, hacia nosotros. Más nos valdría buscarnos."

Es en las conclusiones de la entrevista en donde encontramos el alto interés que había supuesto la obra y las expectativas que se habían creado en torno a ella y a la dirección que realizaba Camús. Tal y como lo recoge Laborda: "Veremos nosotros esta noche este trabajo de grandes profesionales, recibiremos la palabra viva de Antonio Gala y admiraremos la entrada en el mundo escénico de Camús. Hoy es un día importante en el teatro." (*ABC*. 18-10-1975 pág. 62.)

Al igual que en las otras dos obras, la recepción de la obra en Sevilla fue sumamente positiva, y la crítica, no solo recoge el éxito, sino que insiste en ensalzar la figura del autor y su maestría. "Como en la primavera pasada, el teatro Álvarez Quintero ha vuelto a abrir sus puertas inaugurales de la primera temporada con una obra de Antonio Gala. Y como en todas las obras que ha presentado ante el público sevillano, a Gala le ha sonreído el más satisfactorio de los éxitos.". Nos aporta este artículo un dato curioso de la obra del que no teníamos constancia salvo por las palabras de Arjona que aquí se reproducen; el cambio de título y la disconformidad del crítico con el mismo: "Durante su periodo de gestación, esta obra llevaba el sugerente y expresivo título "El mar en el hueco de la mano". Inexplicable exigencias de la comercialidad impusieron el de "¿Por qué corres, Ulises?" "

Se insiste en el artículo en el personaje de Ulises y su importancia frente a los papeles femeninos. Para Arjona: "Esta original obra es nada más y nada menos que una búsqueda creativa dentro de la mente de Ulises. Prácticamente un soliloquio, aunque - valga el contrasentido- para su forma teatral se use el diálogo. En esa disección de la filosofía vital del héroe se ponen de manifiesto su vanidad, rayana en el narcisismo y su planteamiento de vivir de las rentas famosas del triunfo sobre Troya. Al desmitificarlo, Gala muestra un Ulises mediocre [...] En "¿Por qué corres,



Ulises?" Gala crea su primer gran personaje masculino. Esto es destacable, porque hasta el ahora el autor había desplegado sus mayores aciertos en los personajes femeninos. Aquí, hasta Penélope acusa menos perfiles y más descuidada matización humana que Ulises, el indiscutible protagonista sobre el que gira toda la acción. Los demás personajes, incluido el de Nausica, no pasan de "partenaires" al servicio del disimulado soliloquio del héroe despojado de sus legendarios atributos."

Analiza el crítico la composición de la obra, y pese a que nos habla de una pieza desigual con escenas magistrales frente a otras mucho más sencillas -en donde se refiere al desnudo de Nausica y a las palabras malsonantes que aparecen la ensalza y la valora muy positivamente; tal y como muestran sus palabras: "Formalmente, la obra es desigual; junto a escenas magistrales, donde la acción posee una teatralidad patente, lograda con la inclusión de recursos tan legítimos como eficaces, se intercalan otras apoyadas exclusivamente en la fuerza de la palabra, que en Gala es verbo vibrante, voz hecha primor literario, rebotante de ingenio y de incisiva ironía, de tal altura intelectual que choca la inclusión de recursos tan fáciles como los destapes y de los "tacos"; ni unos ni otros están justificados y la obra no perdería un ápice de su interés y menos aún de su galanura si se hubieran suprimido."

Trata de refutar los argumentos de la crítica madrileña que acusaba a la obra de falta de acción, para ello Arjona apunta que es todo lo contrario y que es una obra tan densa que tal vez necesitaría de dos representaciones; recoge su opinión de siguiente modo: "Tras su estreno en Madrid, esta obra fue atacada por la crítica de falta de acción y de defectuosa "carpintería teatral" por la existencia de escenas desmesuradas como la de Nausica y Ulises en el primer acto. Lamentamos disentir. A nuestro modesto saber y entender "¿Por qué corres, Ulises?" no sólo no está falta de acción sino que está sobrada de ella. El dinámico recorrido que efectúa el espectador, llevado de la mano invisible pero amiga del autor, a través del íntimo desengaño de las pompas humanas que experimenta Ulises está lleno de acción; que no solo es una acción teatral las peripecias anecdóticas que ocurren en escena. Quizás sea esta obra la de más densa acción de todas las salidas de la pluma de Antonio Gala. Y de una acción que, para medirla en sus total dimensión, pueda necesitar de dos representaciones."



Termina la crónica del estreno con el número de veces que tuvieron que levantar el telón debido a los aplausos de un público absorto y entregado lo que confirma el éxito de *¿Por qué corres, Ulises?* Y deja clara la maestría de Gala: "El público, preso en atención, disfrutó con la agilidad mental de los parlamentos del texto y con la excelente labor interpretativa, rió en numerosas ocasiones y al final tributó tan largos aplausos que obligó a levantar el telón hasta siete veces." (ABC. 20-4- 1976 pág. 51.)

De nuevo, el contraste de opiniones; después de un tiempo las cosas cambian y, en este sentido, es significativa la entrevista que se le hace a Gala un mes después del estreno. En ella comenta el pateo-como ya lo había hecho en otros textos comentados previamente- pero, tal vez lo más reseñable sea la opinión que el autor tiene sobre el público y el éxito de la obra, que, tal y como él dice va a la cabeza de las recaudaciones: "En ocasiones me dicen que va en cabeza de las recaudaciones en Madrid. El público posterior al estreno, el que pasa por taquilla es quien, a la larga, emite el veredicto. Entre otras cosas porque para él se escribe. [...]La comedia que pareció iba a darme más disgustos es la que me ha proporcionado mayor satisfacción: saber que mi público en contra de las críticas desanimadoras y de los "megáfonos" que se puso a una docena de pateadores, me quiere y me alienta. Es la ocasión en que más cartas de solidaridad he recibido. A gente así, ¿cómo podría dejarla? Hasta que ella lo desee yo seguiré escribiendo teatro".

El pateo se lo atribuye a su persona y no a su obra. Lo justifica diciendo que él siempre ha mostrado su opinión y que eso es incómodo; además, si se refiere a la obra, implica que el autor es muy valorado y se esperaba mucho de él: "El pateo cuando es honrado, significa dos cosas: que de un autor se espera más de lo que ha dado-y esto es halagador-o que no se le considera un santón intocable, sino alguien vivo, perceptible y útil. Si no es honrado el pateo, quiere decir que no va en contra de una comedia, sino contra el autor, por razones extrateatrales-lo que es muy triste. No puede olvidarse que yo tengo opiniones muy definidas: que las expongo con claridad: que no me dejo poner pelillos en la lengua y que como cualquier persona pública, tengo defensores y detractores". (ABC. 22-11-1975 pág. 85 y 86)





Como vemos, Gala, encuentra justificación para todo y, una vez más, sale airoso de una situación en la que se ha visto comprometido como autor y como persona.

Pero, probablemente, lo que más comentó el público y la crítica de la época fue el semidesnudo de Victoria Vera en el papel de Nausica.

Opiniones de todo tipo: en contra, a favor con detractores y defensores del polémico desnudo. No podemos olvidar que la era la "época del destape" en el cine y en la vida cotidiana de los españoles; todo lo sexual que había sido reprimido durante los años de la dictadura, surge con fuerza y aparece en muchas manifestaciones artísticas, en muchas ocasiones, innecesariamente; pero las circunstancias históricas lo justifican. Ver un pecho en un escenario era un escándalo, una trasgresión tremenda y, en cierto modo, muchos artistas y dramaturgos buscaban también eso con sus obras. Tuvo tal trascendencia este desnudo que nos encontramos con artículos del año 2000 y del año 2008 que hablan de él.

Algunos autores critican, no tanto la obra, sino a un público que confunde lo que es el teatro y que se centra solo en los desnudos que aparecían en escena: "Ello aparte por lo que veo y lo que leo, la discusión y el eje de interés del teatro está determinado por la cuestión del desnudo que puede advertirse en "Equus" y en ¿Por qué corres, Ulises? [...]" Se subraya lo superficial de las observaciones sobre la obra, que se publican en prensa: "En los periódicos se comenta [...] si el torso de Victoria Vera que hace de Nausica en la obra de Antonio gala, es del todo natural os e beneficia de algún tratamiento que le perfile y dé relieve. [...]" Y se concluye con una afirmación muy negativa sobre la nueva concepción del teatro: La verdad es que el teatro, la idea más o menos hegeliana del teatro y la calidad del teatro está bastante lejos de toda esa cuestión que ocupa la primera línea de actualidad. (*La Vanguardia* 12/11/1975 pág. 61.)

Otros periodistas, al hablar del tema, se fijan, sobre todo, en la figura de Victoria Vera, protagonista, no solo de la pieza sino de una polémica que la beneficiaría notablemente para el posterior desarrollo de su carrera profesional; también se recoge la multa de la censura: " Nada más levantarse el telón, Victoria Vera nos ofreció un semidiós velado que más tarde, cuando se cubría con un escotado modelo de Elio Benhayer se estableció una verdadera lucha por parte de la



actriz, para seguir enseñando el busto, bien abriéndose el escote o bien haciendo gestos poco naturales para que este se abriera espontáneamente. La censura había dicho que no y quizá este afán de la actriz de no ser menos que María José Goyanes puede traer o ya ha traído una importante multa. De momento hay conversaciones.” (ABC. 1-11-1975 pág 90.) Al igual que la actriz, la obra se benefició de esta serie de comentarios:” Y de las primeras muestras de la anatomía femenina en total desnudez que llegaban a las pantallas de los cines, cada día con mayor naturalidad, se saltó a los escenarios. Primero fueron los cafés-teatros y luego, tras una larga polémica que saltó a las páginas de diarios y revistas, los teatros de comedia y “¿Por qué corres, Ulises?” Lograron así una propaganda adicional a las que les correspondía por sus propios méritos.” (ABC. 14-2-76 pág. 70.)

En una entrevista que se le hace a la actriz, esta reconoce que no ha sentido ningún tipo de vergüenza y que su desnudo estaba totalmente justificado por la trama de la obra y el carácter del personaje: “¿Por qué te desnudas en la obra de Gala?-Porque mi personaje se llama Nausica y tiene que salir desnudo.-La primera vez que te desnudaste en público, ¿qué?-Nada. Tan tranquila. No me importó absolutamente nada. No sentí ni vergüenza ni pudor.” Ante las preguntas referidas al público y a la comunicación con este, Victoria Vera contesta, refiriéndose a Stanislavski o Brecht, nombres que empezaban a sonar entre los círculos dramáticos españoles y lo expresa del siguiente modo: Y el público, ¿no te hizo sentirlos?- En ese momento no era Victoria Vera desnuda, sino Nausica. Quizá esto pueda explicarse, entre otras cosas, por el método Stanislavski...[...] Al contrario del método brechtiano, que distancia perfectamente actor y personaje, en esta técnica interpretativa el actor no interpreta a o hace de, sino que es el personaje. Siente. Lloro o río como personaje, sin fingir como actor.

[...]- De todos modos los actores siempre habláis de comunicación con el público: ¿sentiste que este aceptaba o rechazaba tu desnudo?- En este desnudo tan precipitado-ensayamos poco tiempo-estaba tan preocupada con mi personaje que no sentí esa corriente. Al salir a saludar sí sentí que el público había aceptado.-Ese furor por el desnudo, ¿es una moda pasajera?[...] dentro de uno o dos años la gente irá al teatro porque la obra sea buena, no por el desnudo. Esto demostrará la madurez del



público. De todos modos seguirá el desnudo porque hay muchos guiones que lo exigen. (ABC. 20-12-1975 pág 58)

Al contrario que en la crítica anterior, ella opina que el público ha sido maduro y que acabará viendo el desnudo en escena como algo totalmente normal que, además, tendrá continuidad y no es parte de una moda pasajera.

Ocho años más tarde, volvemos a encontrarnos con una entrevista a la actriz. En ella, y con la perspectiva del tiempo, hace un análisis de los que supuso la obra para ella y para la época: un éxito que trajo consigo una sucesión de papeles en las carteleras más importantes del momento. Tal y como recoge la prensa: "Un buen día, Victoria Vera decidió acortarse el apéndice nasal y pasó de ser el patito feo que ejercía de actriz concienciada en las huestes del TEI a transformarse en aquella esplendorosa presencia de "¿Por qué corres, Ulises?" de Antonio Gala. Un desnudo fugaz y parcial sepultó temporadas eternas de Stanislavsky, "underground" y vanguardia enrollada. Nuestra "doble V" nacional dejó de visitar los cenáculos de la progresía de la transición para ocupar los carteles de las funciones más renombradas. "Aquello tuvo un eco enorme en la opinión pública. Fue un lanzamiento espectacular que me benefició pero también me perjudicó mucho..." (ABC. 13/08/83 pág. 73)

Como ya hemos señalado, este desnudo tuvo tal importancia que se recoge en el año 2000 y en el 2008. En este último, se habla del desnudo de Victoria Vera con motivo de la conmemoración del fin de la censura en 1978 y de cómo en el teatro se trató de romper con ella mucho antes. Según Jerónimo López Mozo, el primer acto de rebeldía del teatro de la época, consistió en ver desnudos en escena, algo en lo que Antonio Gala y su obra fueron pioneros; tal y como López Mozo nos describe: "El año que empieza es pródigo es conmemoraciones democráticas [...] también el teatro celebra algo: en 1978 se suprimió la censura. Pero bueno es recordar que las gentes de la farándula no esperaron hasta entonces para romper el corsé que constreñía su libertad [...] El primer gesto de rebeldía –al menos el más llamativo y escandaloso– consistió en hacer aparecer sobre el escenario a un personaje sin ropa alguna. Así, a su función de desnudar almas, sumaba el teatro la de hacer lo propio con los cuerpos. Sucedió en el estreno de "¿Por qué corres, Ulises?" de Antonio Gala y lo protagonizó la actriz Victoria Vera."(ABC. 19/01/2008 pág. 31)



El artículo del 2000 es, sin embargo, menos halagador, y reconoce que en los años que anunciaban el fin de la dictadura, el destape y los desnudos se llevaban al cine o al teatro sin ningún tipo de justificación, simplemente por el hecho de provocar y de "ser moderno". Juan I, García Garzón lo cuenta así: "Igual que el destape invadió las pantallas españolas como sarampión típico del puerperio democrático, in illo tempore, daba la impresión de que toda obra teatral que se preciara debía incluir algún desnudo. Aguerridas pionera en plan "La Libertad guiando al pueblo" de Delacroix [...] Victoria Vera, tentadora Circe en "¿Por qué corres, Ulises?" de Antonio Gala."(ABC. 16/04/2000 pág. 60)

Para finalizar la recepción por parte del público y la crítica que tuvo la obra, añadimos un pequeño cuadro en el que se recogen las semanas en cartel de la obra durante los años 1975-1976-y la valoración que se hace de ella en una sección del periódico ABC llamada "Clasificación de las obras teatrales." El cuadro confirma lo analizado: obra polémica y, para la crítica, que no para un amplio sector del público, de escaso valor teatral.

FECHA	PUESTO EN LA CLASIFICACIÓN	VALORACIÓN ARTÍSTICA	SEMANAS EN CARTEL
25-10-1975	18 DE 22	4/10	1
	17 DE 19	4/10	6
27-12-1975	15 DE 18	4/10	10
3-7-1976	8 DE 9	4/10	37
21-8-1976	7 DE 7	4/10	44



#### **IV. CONCLUSIONES GENERALES.**

La presente tesis ha tratado de dar respuesta a las siguientes formulaciones: *¿estas obras de Antonio Gala logran superar las estructuras patriarcales? ¿Son sus personajes femeninos ejemplos de tal superación?* Tras nuestra investigación, llegamos a la conclusión de que ninguno de los personajes analizados logra superarlas y si intentan hacerlo, o bien acaban sucumbiendo y vuelven a su rol habitual, o bien acaban muriendo, símbolo de la imposibilidad de la consecución de sus actos.

Si hablamos de estructuras patriarcales es porque nuestra visión crítica se ha basado en una visión de género, en una interpretación textual en la que las mujeres, su identificación y simbolización son el punto de partida. Desde que en la Ilustración comenzaron a formularse los primeros postulados teóricos acerca de la situación de las mujeres hasta nuestros días, se han sucedido diversos movimientos feministas con diferentes concepciones sobre lo que debía ser el cambio o cómo llegar a la tan deseada y nombrada igualdad. En mi tesis me he situado cercana, fundamentalmente, al feminismo de tradición ilustrada o feminismo de la igualdad que aboga por la superación de los géneros.

El feminismo actual busca una igualdad en el aspecto formal y en el material (como los Ilustrados, pero de modo más crítico), es decir, en todos los aspectos que configuran las relaciones humanas. Hemos tratado de determinar si estas obras de Gala superan las estructuras patriarcales desde esta postura ideológica del feminismo de la igualdad; para ello, hemos analizado dichas estructuras viendo los valores estereotipados de lo femenino que se atribuyen a los personajes de Gala y cómo tratan -o no- de desmontarlos y si lo consiguen; hemos intentado ver también si estas mujeres son capaces de articular estrategias de poder que permitan ese cambio y, en caso de que no lo hayan hecho, hemos visto, también, la razón.

Al analizar estas tres obras desde la perspectiva del género hemos señalado cómo se articula la sociedad (ficticia aunque simbólica de la real) que propone Gala, y cómo se articulan las definiciones sexuales y los repartos de los roles que se atribuyen a los distintos personajes, haciendo especial hincapié en las figuras femeninas. En todas las sociedades se atribuyen una serie de funciones a los sexos creyendo que estos son diferentes en cuanto a una serie de caracteres variados.



Estas creencias configuran lo que se denomina *estereotipos sexuales*, o lo que es lo mismo, las atribuciones que cada cultura le hace a los dos sexos y por las que cada uno de ellos debe responder a una serie de características y de roles. Cuando esos estereotipos se “tambalean”, los grupos que están en el poder tratan de reajustarlos para no perder su condición de élite y su poder social. De este modo, las élites masculinas tratarían de jerarquizar los géneros- mujer inferior al hombre; y se consigue que las mujeres no adquieran poder y sin él no hay opción ni de cambio ni de definición social como grupo independiente. Aquí, la perspectiva de género propicia una lectura crítica de la realidad que trata de aportar ideas para la transformación de la situación de las personas; tanto hombres como mujeres deberían de ser capaces de ver su masculinidad o su femineidad sin jerarquizaciones o discriminaciones, solo de este modo se llegaría a esa idea del feminismo pos ilustrado de *la superación de los géneros*.

Actualmente, en nuestra sociedad, no vivimos un patriarcado de *coerción*, pero sí de *consentimiento*, es decir, en muchas ocasiones creemos obrar en libertad, pero en realidad, estamos obedeciendo a nuevas consignas sociales que, de otro modo, nos “aprietan”; debemos ser todo al mismo tiempo y ni aun así, en muchas ocasiones, logramos alcanzar nuestro objetivos como colectividad o individualmente.

Pese a los alardes que el autor hace acerca de su profundo conocimiento de la psique femenina y de la preponderancia que les da a las mujeres en sus obras, no dejan de ser dramas creados bajo una perspectiva masculina con protagonistas femeninos. La generación realista,-en la que varios críticos enmarcan a Gala, pese a sus resistencias a estar en un grupo-, sitúa los conflictos en un círculo más abierto, no solo en la familia, sino que lo plantean como un conflicto social, lo que nos ha llevado a extraer conclusiones que serían aplicables, no solo a unos personajes dramáticos, sino a la concepción general de la mujer en la época. Antonio Gala reconoce no ser en absoluto partidario de los grupos generacionales ya que piensa que la cronología sí influye en la obra, pero siempre a partir del individuo que crea; de ahí que para él sean más valiosos los escritores que no se encuentran enmarcados en ningún grupo; en el fondo, lo que trata de decirnos Gala es que más que una generación con coincidencias artísticas se trata de una generación con coincidencias éticas; es decir, que lo que tienen en común estos autores teatrales es el hecho de que han sabido mirar con ojo crítico la situación de la España de



entonces. Para él su teatro, que se vincula a la generación realista por lo ético, es, en realidad, "un teatro de sutura" que cose las heridas de la sociedad y del individuo.

Hemos de tener en cuenta que los escritores de esta generación suelen analizar todos aquellos aspectos que nos ayudan a tener un concepto claro acerca del modo de ser y de actuar del personajes, para ello se describe y se cuida el detalle en el físico, en la ropa o en sus costumbres y hábitos. De ahí que los papeles en que aparecen las mujeres contribuyen a la formación de estereotipos y mitos o son reflejo de los mismos, pero todo ello, insistimos, desde una perspectiva masculina.

Es importante recoger aquí la importancia del contexto teatral europeo y español para nuestro trabajo. A lo largo del siglo XX se va a ir produciendo una constante renovación de las tendencias teatrales que hasta ese momento estaban dominadas por un teatro de corte realista y naturalista. Esa renovación teatral no va a ir en una única dirección, sino que tomará diferentes vías de expresión. Las causas que llevaron al teatro europeo a buscar nuevas fórmulas fueron varias: el avance tecnológico es uno de los puntos clave; los progresos tecnológicos comenzaron a aplicarse a los montajes teatrales y el hecho de que el cine se popularizara y se convirtiera en el espectáculo de masas por excelencia contribuyó a la aplicación de técnicas novedosas, sobre todo, con respecto a la puesta en escena del texto espectacular (juegos de luces, sonidos...). El director de escena pasa a ser la figura clave y será él quien haga-verdaderamente-la interpretación de la obra, dando las pautas que considera necesarias para los actores y actrices. De ahí que en este periodo hablemos, en muchas ocasiones, de los directores como los verdaderos renovadores del teatro europeo. Un factor más que no debemos olvidar, es el de las influencias que recibían unos autores de otros gracias a la rapidez y a los avances que se producían en las comunicaciones; las ideas iban y venían, fluían y se intercambiaban con la riqueza cultural que eso suponía.

Todas estas razones justifican ese intento continuado de ruptura con respecto al teatro de corte realista y naturalista que había predominado a lo largo de todo el siglo XIX. Sin embargo, este tipo de teatro que estos nuevos autores pretendían erradicar, se mantuvo a lo largo de todo el siglo XX adoptando la forma de la Alta Comedia, dirigido a un público burgués y con unos fines meramente comerciales. La intención de este teatro es la de reflejar exactamente los ambientes y los caracteres que se desenvuelven en ellos. Es una forma teatral, por tanto, que aspira,



supuestamente, al objetivismo. La teoría escénica de esta tendencia se puede definir por la "búsqueda de la naturalidad" que trata de alcanzarse mediante unos decorados que deben proporcionar al espectador la ilusión de realidad y a través de unos actores que deben sentir el personaje como a ellos mismos. El teórico más destacado de esta tendencia teatral es Stanislavski, autor que formuló la famosa "teoría de la cuarta pared", según la cual el actor debe llevar a cabo su interpretación olvidándose totalmente del público, como si estuviera en una habitación rodeado de cuatro paredes y nadie pudiera verlo.

A partir de aquí se suceden toda una serie de movimientos teatrales por toda Europa que, en mayor o menor medida, influirán en los dramaturgos españoles. Frente a todos estos cambios que se estaban produciendo en la escena europea, con lo que se encontraron nuestros autores fue con un teatro anquilosado, en donde sólo se veían obras de evasión, melodramas o las de los hermanos Álvarez Quintero. No encontraron maestros donde buscar una estética nueva, tan sólo los autores del Barroco, Valle y Lorca parecían ser un punto de apoyo a la hora de crear una nueva conciencia teatral.

¿Y qué decían nuestras autoras? Para las mujeres, la dramaturgia ha sido siempre una parcela que parecía limitada a los hombres, ya el calificativo de dramaturga resulta extraño, suena incluso un tanto forzado; obviamente el escaso uso del término provoca esta sensación, pero ¿por qué se habla en tan pocas ocasiones de mujeres dramaturgas?

La retórica masculina y sus intereses han sido, desde hace siglos, la norma artística y, en consecuencia, la norma literaria; a las mujeres que escribían se las infravaloraba y a ellas se les dejaban los géneros etiquetados de "femeninos", lo que suponía una connotación peyorativa y se relacionaba siempre con todo aquello que tenía que ver con lo sentimental o con las funciones arquetípicas de la mujer. Esto supuso una casi total ignorancia por parte de la crítica que también era, la mayor parte de las veces, realizada por hombres. Solo se tenían en consideración aquellas mujeres que escribían como hombres, o bien aquellas que manifestaba abiertamente una "delicadeza femenina"; entonces sí podían hacerse algún hueco en el panorama literario español, pero cuando pretendían hablar con voz propia, la crítica las ignoraba; tal y como apunta Patricia O' Connor: "Cuando las mujeres hablan explorado el mundo femenino usando una terminología y fraseología asociadas con la





mujer, los críticos han rechazado sus intereses clasificándolos de triviales y no las han tomado en consideración como escritoras importantes.” (O’ Connor, 1988:29)

Durante primeros años del franquismo, todo el teatro se vuelve negocio y tanto los hombres como las mujeres se dedican a escribir comedias románticas, obras de temática doméstica y costumbristas dentro de la línea naturalista que se había cultivado en el siglo XIX y que continúa en este siglo, sobre todo por la demanda de la clase media. La década de los 40 fue una década vacía para el teatro, las obras sólo se limitaban a hablar de la felicidad y del conformismo, tapándose los ojos ante la cruda realidad española del momento. El teatro de la época iba camino de ser exclusivo de la burguesía, pues todo se dirige a ella, incluso el precio y los horarios de las funciones.

La evolución socio-política de la España de los 50 marca también al teatro que se ve influenciado totalmente por una censura que prohibía “todo lo malo”; tal y como señala César Oliva, en las obras no se podía ver: “Suicidio, homicidio por piedad, divorcio, aborto, perversiones sexuales, tesis que nieguen el defender a la Patria, todo lo que vaya contra la Iglesia Católica, y principalmente contra la persona del Jefe de Estado.” (Oliva, 2002: 172).

La junta de Censura autorizaba o prohibía obras, modificaba originales y fijaba edades de los espectadores. Esta situación se mantuvo a lo largo de toda la dictadura y provocó la creación de dos grupos de autores: los que tenían problemas para estrenar y los que estrenaban sin problemas aunque eso les llevara a renunciar a sus propios principios y claudicar frente a las ideas impuestas por el régimen franquista. Los primeros, estrenaban gracias a las comedias, no era un teatro comprometido ni mucho menos, pero era la única vía de estreno.

Sin embargo, y pese a esta supuesta renuncia por parte de los dramaturgos de la época, sí se produjo una renovación en la escena española de posguerra; dicha renovación se consiguió a través de dos vías: por medio de los autores que creían en otro sistema expresivo que no fuera la comedia convencional y por los grupos denominados “teatros íntimos” que no aceptaban las reglas del teatro de entonces. Estos “teatros íntimos” buscaban un espectador minoritario en un sistema de producción limitado a la función única. Los más importantes fueron: *Arte Nuevo*, *La Carbonera*, *El Duende* y *El Candil* (Oliva, 2002: 174-176)



Hacia 1960 las posturas estaban decantadas hacia dos grandes direcciones: aceptar o no aceptar las normas que imponían los empresarios. Según Buero: "era necesario hacer un teatro posible en España, aunque para ello, y dolorosamente, el dramaturgo se vea obligado sutilmente a las estructuras vigentes." (Oliva, 2002: 174-176)

Los primeros estrenos de este nuevo teatro coincidieron con la llegada a España del método Stanislavski, que contribuyó a una depuración y mejora notable de la técnica de dirección e interpretación. En este periodo, se procura sacar a los personajes de la realidad misma. Estos personajes realistas son seres complejos que luchan por defender sus ideales, viven en continua contradicción y son sometidos a los dictados de una sociedad alienante; todo ello permite que el actor realice un proceso de composición de su personaje más complejo de lo habitual y de ahí la gran contribución del método.

En realidad, hasta la aparición de los teatros experimentales no se produjo un verdadero cambio en la escena española. El teatro experimental en sus modalidades de Cámara y Ensayo o Universitario fue el germen de una lenta "revolución" teatral, en la que los escritores de las décadas posteriores encontraron su punto de partida. Resulta evidente que ante un panorama tan desolador para nuestro teatro estos jóvenes autores sintiesen la necesidad de escribir obras que renovasen no sólo la escena, sino también el pensamiento de los espectadores.

Estos son, en síntesis, los ejes formales sobre los que Gala y muchos de los autores de la época, estructuran las bases de su teatro; un teatro en el que el autor pretende exponer y denunciar los graves problemas que aquejan al hombre tanto en el plano espiritual como en el físico. La vida se ha vuelto cómoda, y no contento con eso, el hombre busca aún más medios para realizar los menores esfuerzos posibles; se ha impuesto el "querer más", la sociedad consumista empieza a "emerger" con fuerza en la España de los 70, lo material es símbolo de lo que eres como persona. Esta nueva sociedad, al tiempo que empuja a esa lucha por la posesión, aliena al individuo haciendo que todos sean iguales; no salirse de la norma, es la norma fundamental. Tal vez por todo ello, en las obras de Gala, después de haber hecho este cuadro social en escena, aparece un personaje que llega de fuera a tratar de transformar la situación, símbolo o metáfora de la intención del propio autor con sus obras; sin embargo, y como símbolo también de su propio análisis, ese personaje



también "cae" y acaba sumergido y enredado en esa rueda en la que estaban el resto de personajes.

Tanto para Gala como para el resto de los autores dentro de las distintas nóminas de la *generación realista*; hacer teatro en aquella época fue, tal y como lo define María José Sánchez-Cascado: "una tarea muchas veces heroica" (Sánchez-Cascado, 1996: 226) Y ella misma nos explica el por qué de tal calificativo: "su tarea fue la de nuevos sísifos subiendo constantemente la piedra teatral. Y este último aserto queda demostrado en la multiplicidad de enfoques que son capaces de darle al realismo: desde la variante asainetada, a la grotesca, o a la expresionista-o neoexpresionista-, y si nos apuran incluso neocostumbrista." (Sánchez-Cascado, 1996: 227-228)

Lo que caracteriza a todos ellos es que cada uno mantiene su estilo, su concepción del arte, una concepción marcada por el momento y por la situación personal y social que vive cada uno. Lo que se logra con ello es una mayor riqueza literaria que permite al espectador escoger la forma con la que se siente más identificado al tiempo que el panorama teatral se amplía para dar paso a nuevas formas.

Ya no se quieren evitar los problemas y las preguntas, el nuevo hombre de teatro se lo cuestiona todo, preguntándose incluso por las cuestiones religiosas tan arraigadas en la España del momento. Ya no vale conformarse con lo que se nos dice, ya no se puede "cerrar los ojos "al mundo, el teatro que surge es el fruto de unos hombres que, ante todo, abren sus ojos a la realidad y se la cuestionan tratando así de entenderla y, en la medida de lo posible, transformarla. No se trata de representar obras en las que sólo se vea la parte alegre de la vida y en donde no exista el verbo pensar; si se continúa con el "*enseñar deleitando*", pero el deleite se comprende de otra manera, se entiende como compromiso, como responsabilidad. Es un deleite intelectual; el teatro ha dejado de ser un mero pasatiempo.

Teniendo en cuenta estos postulados, creemos, que en nuestra tesis no se ha tratado de conocer o reconocer-supuestamente-lo que se denomina psicología femenina, sino de ver cómo se comportan las mujeres que Gala crea en sus obras. Él hace una interpretación de los deseos, anhelos y sueños de estas mujeres desde su masculinidad y desde unos roles impuestos por una férrea estructura patriarcal que se había ido haciendo cada vez más fuerte a medida que se desarrollaba el régimen



franquista; es cierto también, que en el momento en el que se escriben/estrenan estas obras, estas estructuras comenzaban a cuestionarse y las mujeres en España empezaron a plantearse los roles que se les atribuían siempre en la esfera de lo privado y como guardianas de la maternidad.

En los años 50 del siglo XX, debido al discurso eugenístico se hace una supervaloración del cuerpo femenino en su función reproductora. La única manera que una mujer tenía de realizarse era siendo madre y dedicarse por completo a esta función. De ahí que en 1942 se penalice el aborto incluso presentándose problemas en aquellos casos en los que se había producido un aborto espontáneo. Como vemos, todo el discurso médico de esta época- con respecto a la mujer- se basa en la rotunda afirmación de su superioridad biológica, pero este reconocimiento de la superioridad es, de nuevo, una trampa, ya que eso les supone a las mujeres tener una serie de deberes y obligaciones para con su cuerpo con vistas a su futura maternidad, de ahí que el prototipo de belleza femenina en la época ya no sea el de la tísica del siglo XIX, sino la joven fuerte, sana, que hace deporte y que, además, tiene siempre un tono alegre y jovial.

Podemos afirmar que tras la Guerra Civil, el concepto de género y de los roles atribuidos a cada uno comienza a quedar claramente definido. Las mujeres admiradas son las madres españolas que cuidan y son el sostén de la patria. Por ello la educación, en este sentido, será clave; se proponen cinco años de escuela media superior dedicada a las "tareas específicas de las mujeres", es decir, todo aquello que tenía que ver con el hogar y la crianza y se trata de evitar que las mujeres se convirtieran en *árido productio intelectual*. La proliferación de manuales en los años 40 es otra consecuencia de este adoctrinamiento. Estos manuales proponían e imponían todo un estereotipo femenino y abordaban todos los aspectos de la vida: la organización del hogar, qué debían leer, el modo de vestir o las relaciones sexuales. Por supuesto el modelo propuesto es un modelo sumiso basado en una –errónea para muchos- interpretación del Génesis o del Libro de los Proverbios y también el de una mujer que sea fuerte para sostener el hogar, al tiempo que frágil para acudir y buscar el apoyo en su marido; educada, pero formada para el hogar, para el ámbito privado, no el público, y, por supuesto, pura y casta frente a las libidinosas mujeres ejemplo de mal y perdición.



Además de toda esta cuestión teológica-ideológica no debemos olvidar que en la época de la posguerra el problema demográfico era realmente preocupante. Se necesitaba que las mujeres asumiesen como única su función reproductora y no trabajadora, y aquí es cuando la ruptura entre las dos esferas: pública y privada se hace más patente.

A finales de los años 50 comienza a perfilarse un cambio debido, sobre todo, a la expansión del turismo y a un cierto aperturismo por parte de los medios de comunicación. Sin embargo, en la década de los 60, y pese al aperturismo antes citado, se mantiene la dicotomía de género y se reafirma, prácticamente hasta el fin de la dictadura.

En los años 70, al final de franquismo, surge un resurgimiento del feminismo (tal vez el periodo en el que había alcanzado mayor importancia había sido la II República) gracias a la identificación teórica de nuevos elementos que propulsarían el discurso feminista: identificación del patriarcado como causa de la opresión femenina, aportaciones del marxismo, reinterpretación del mismo incluyendo el concepto de género y la conciencia de que la lucha feminista surge de una experiencia de opresión compartida por todas las mujeres independientemente de la clase social, raza o postura política a la que se adscriban.

En España se produce una expansión económica gracias al compromiso del régimen franquista con el avance capitalista; hay un acceso de la mujer al ámbito laboral por una caída de los índices de natalidad; el auge del turismo, la emigración y la expansión educativa y cultural; y finalmente la llegada de textos fundamentales de la teoría feminista.

Todos estos factores se sintetizan en 1975. Este año fue señalado por la ONU como Año Internacional de la Mujer y se celebra I Congreso De Organizaciones Gubernamentales de la Mujer en México. En Madrid se crea la Plataforma de Organizaciones de Mujeres, la cual organizó las Primeras Jornadas por la Liberalización de la Mujer, en diciembre de 1975 donde se expuso un programa de denuncias y reivindicaciones entre las que destacan la despenalización del adulterio femenino, legalización del divorcio y de los anticonceptivos, equiparación laboral y salarial, etc.

En 1975 se anula la Licencia Marital en España, por la que una mujer necesitaba el permiso firmado del marido para ejercer derechos tales como firmar



contratos de trabajo, cobrar su salario, sacar el carnet de conducir o el pasaporte y abrir e intervenir en cuentas bancarias. La no discriminación legal por razón de sexo quedó garantizada por la Constitución de diciembre de 1978, en el mismo año se despenalizan los anticonceptivos y en 1979 se despenalizan los delitos de adulterio y amancebamiento.

Es claro el peso del nacionalcatolicismo en la concepción de la figura femenina en España, pero no creo que podamos ni debemos limitar la influencia a las décadas analizadas, aún hoy muchas mujeres tienen que enfrentarse a estereotipos sobre todo relacionados con la maternidad y la crianza, solo que en nuestros días hay que añadir el papel de esposa, de trabajadora competente, de deportista, de culta, de guapa...Una losa en ocasiones demasiado pesada que impide el desarrollo personal, de la construcción del propio yo como mujer y que trae como consecuencia una vuelta atrás y una renuncia a la identidad más íntima de una misma.

No es que Gala tenga intención de engañar al público con el planteamiento que hace de sus personajes femeninos, es una cuestión de asumir estos estereotipos impuestos a lo largo de tres décadas. Las mujeres creadas por Gala tratan de rebelarse, pero queda la sensación de que ha sido en vano porque vuelven siempre al punto de partida, y la autoridad tradicional de la familia y del concepto mujer-madre-entrega y renuncia pesa demasiado e inevitablemente baila entre las líneas de las obras de los autores de la época.

Para el estudio de esos roles nos hemos basado en los diálogos y el uso que Gala hace de los mismos. El diálogo como proceso semiológico ha sido una dimensión más de la teoría que ha estructurado el presente trabajo, y por tanto, es un punto clave para comprender toda una serie de aspectos fundamentales de nuestro análisis

En toda la obra de Antonio Gala, subyace de modo constante la aparente "discordancia" que hay entre el personaje como signo y el texto dramático, demasiado denso e incluso excesivamente poético; esa densidad verbal, esa grandilocuencia en muchas ocasiones ralentiza la marcha y el desarrollo de la obra, y esa realidad que pretende ser plasmada en escena, se diluye en la palabra. El autor justifica este rasgo estético por y para el público. Él desconfía de que puedan atenderle (no cree que el espectador tenga la suficiente madurez) y piensa que con el diálogo, ingenioso y casi conceptista, conseguirá que el público permanezca más atento a la acción y a la situación.



Es importante partir de esta premisa: Gala se encuentra muy cómodo en el diálogo; veamos a continuación si lo que él define como diálogo coincide (y hasta qué punto) con el diálogo como proceso semiológico.

La Semiología estudia todo proceso comunicativo, teniendo en cuenta incluso los estados preverbales, es decir, la capacidad del hablante de *querer* usar la lengua, de *poder* usarla y de *saber* cómo hacerlo. En el *texto dramático* (unión del *texto literario* y del *texto espectacular*) y más concretamente en los *diálogos dramáticos* podemos analizar estas tres modalidades; el uso por parte de los personajes del "querer", el "saber" y el "poder", intercambiar palabras en el diálogo a fin de que las relaciones entre unos y otros se vayan modificando a lo largo de la obra, es decir, a medida que avanzan los diálogos.

Pero, además está la comunicación entre los emisores (autor/director) y los receptores (lector/público). El espectador, al ver la escenografía, comienza a hacer su propia interpretación mental de la acción. Signos como la luz, la música, el vestuario o el maquillaje, hacen que el público empiece a elaborar su propia obra. Sin embargo, sabemos que no es suficiente, necesitamos los diálogos para llenar los "huecos" informativos y de desarrollo que van apareciendo a medida que avanza la obra. Esta información no se puede dar como en un texto narrativo o expositivo sino que se deben utilizar estrategias dramáticas que permitan el desarrollo de la acción creíble y compatible con el espectáculo. Para informar se acude a las confidencias a los personajes que desconozcan la historia o bien a las llamadas *zonas de acecho* de las que nos ocuparemos más adelante.

Teóricamente el diálogo entre personajes debería tener, como todos los diálogos, un tema común; algunos personajes de las distintas obras no se someten a esta norma y crean su propio mundo sin seguir un orden lógico en sus ideas ni responder a las de su interlocutor en la sucesión del diálogo. En el teatro son los personajes quienes cuentan la historia a través del diálogo, por lo tanto éste deberá tener un desarrollo progresivo en presente que vaya construyendo la historia; no hay un narrador que dé unidad al texto, sino que son los mismos personajes quienes nos dan los datos que los configuran, y además, todo ello debe hacerse de modo natural, que no se note que la situación viene forzada para poder informar de algo, si así sucediera la obra sería pobre en recursos escénicos dialogados. A los personajes debemos conocerlos por lo que van diciendo en los diálogos o por lo que dicen de



ellos; o dicho de otra manera, los diálogos teatrales son la forma en la que se manifiesta el *dialogismo* -entendiendo este como proceso de comunicación en el que se transmite una información a su virtual receptor- que se establece entre el autor y los espectadores de la obra. No olvidemos, además que de los diálogos obtenemos la unidad que deriva de la *fábula* elemento clave en la construcción dramática y así considerada desde la *Poética* de Aristóteles.

Es importante que los diálogos sean independientes y tengan suficiente solidez como para mantener “el peso de la obra”, de ahí que muchas veces (y en sus obras ocurre con suma frecuencia) los diálogos dramáticos resulten densos y complejos, especialmente en Gala, algo que él mismo admite y reconoce como fundamental para la construcción de la obra, lo que resulta contradictorio con su supuesto intento constante de mantener una naturalidad, pocas veces conseguida.

Los diálogos dramáticos analizados son una buena muestra de ello. En *Los Buenos Días Perdidos*, Consuelito es un personaje que se expresa según su condición social y humana, pues bien, Hortensia será su antagonista y como tal, empleará la lengua según sus sentimientos, valores y posibilidades, todos ellos opuestos a los de Consuelito; lo mismo ocurre con Nausica y Penélope en *¿Por qué corres Ulises?*, o con Jimena y María en *Anillos para una dama*. Al emplear Gala esta división casi arquetípica de los caracteres a través de la palabra, dota a la obra de una simplicidad casi excesiva. La concurrencia de signos en el lenguaje directo que Poyatos denomina “estructura triple básica” de: lenguaje, paralenguaje y kinésica queda muy reducida.

El texto literario se complementa con el texto espectacular, de ahí que muchas veces el diálogo vea intensificada su significación con todo lo que aporta el texto espectacular. Esto permite que la escena no esté nunca “vacía” pese a que no haya un diálogo propiamente dicho, no olvidemos que el diálogo es solo un signo más.

Hemos señalado antes que las obras discurren de modo unitario pese a que cada uno de los personajes se sitúa en contextos diferentes y, por lo tanto, también sus diálogos son diferentes. Esto se da porque los diálogos van construyendo una historia en un lugar y un tiempo determinado, esta historia es la que dota de unidad a todo el conjunto de los personajes; nos encontramos de nuevo con la *fábula* aristotélica; cada uno de ellos puede expresarse de diversa forma o contar los hechos desde un punto de vista diferente, pero lo que está en el fondo es un “hilo” dramático que los enlaza a todos en un tiempo y en un espacio común que comparten.





El mismo Gala decía que para él el teatro es una *situación dialogada*, desde el punto de vista semiológico así es; pero no podemos pensar que los personajes pierden su entidad, todo lo contrario, cada uno de los personajes mantendrá su individualidad y el diálogo nos servirá para caracterizarlos tanto física como psicológicamente. Al oír a un personaje podemos hacernos una idea de cuáles son sus ilusiones, sus esperanzas, sus odios, sus deseos y todo ello, unido, genera la obra dramática.

Así pues, los diálogos consiguen una mejor y más profunda caracterización de los personajes; si un diálogo está bien construido no sólo estaremos oyendo las palabras de un personaje sino que podremos llegar a decir la manera de actuar y de reaccionar del mismo. Después de oír hablar a Hortensia o a Jimena o a Ulises podemos definir cómo es su carácter o saber qué tipo de hombres y mujeres son, de hecho, el análisis de los personajes se fundamenta en esto. Igual que el psicoanálisis se basa en el discurso verbal como expresión del inconsciente, nosotros nos servimos de los diálogos, de la palabra, para saber cómo es el personaje. Cada diálogo se considera como el desarrollo o como el planteamiento parcial de una de las situaciones de la obra, pero si vamos uniendo diálogo a diálogo llegamos al resultado final de la misma. Son las partes del todo, estructuradas así para dar una coherencia y un sentido a lo que se va desarrollando en la obra. Insistimos en este aspecto de la unidad de la fábula porque es lo que caracteriza a la obra teatral como tal.

A diferencia de la novela, aquí no hay un narrador omnisciente que nos "conduzca" a través de la obra, aquí son los personajes que, usando los diálogos, nos señalan el ocurrir de los acontecimientos, sin embargo, la unidad de la que hemos venido hablando se consigue por el autor y sobre todo por los espectadores, ya que son ellos los que van interpretando la obra y dotándola de sentido desde el mismo momento en el que se levanta el telón. Las obras literarias no son un producto de las ciencias exactas, esto supone que cada uno de los espectadores que está sentado en la sala hará su propia interpretación de la obra. El autor pretende transmitir algo y procurará por todos los medios que esa idea llegue a todos, pero las múltiples variantes que pueden surgir dependerán de cada uno de los espectadores que vean la obra.

Cada uno de los diálogos es independiente, esto supone también que las relaciones que se establecen en un determinado momento de la acción se pueden ver



modificadas según intervengan unos personajes u otros, pero siempre acabarán interrelacionándose, formando un "ovillo" desmadejado que el espectador deberá "enrollar" para darle sentido e interpretarlo.

A través de la palabra, del diálogo, hay, en las obras analizadas, un intento de mostrar la condena de todo aquello que impida la emancipación de la mujer, pero siempre hay una vuelta de tuerca más y, todos los personajes femeninos que hemos visto, abandonan su sueño o, si ese abandono resulta insoportable, se suicidan. Hemos tratado de explicar y justificar el porqué de tal comportamiento, pero debemos hacer una interpretación individualizada ya que cada una de las mujeres de las obras de Gala asume y representa un papel, y en función de él adopta una postura u otra a la hora de rebelarse contra lo que se les impone: La maternidad en Consuelito, la eterna esposa en Jimena y en Penélope, la pecaminosa y lujuriosa Hortensia y los nuevos aires de renovación en Nausica.

En definitiva, reina, diosa, madre y prostituta.

Hemos situado a Jimena como ejemplo de "la reina", la mujer que, supuestamente, detenta el poder, pero que, en el fondo, se sabe marioneta de todos los que la rodean y acaba asumiendo su papel de eterna viuda. Sin embargo, es un personaje valiente, la heroína versus el héroe, que había sido en vida el Cid y cuya figura, después de muerto, tenía una sombra aun más poderosa. Intentó a lo largo de toda la obra luchar por su objetivo: ser una mujer con derecho a amar y ser amada.

Uno de los aciertos de las obras de Gala, desde nuestra perspectiva, es que es capaz de desmitificar a los héroes masculinos y reescribir sus historias; lo hace con Ulises y con el Cid, al que la propia Jimena sitúa como hombre, con sus debilidades y sus fortalezas, pero hombre al fin y al cabo, y así rompe con el mito. Desde esa ruptura es desde donde se justifica su relación con Minaya, Jimena trata de decirle al mundo que el Cid está muerto y que ella no quiere ser la viuda de España. Tal vez su amor por Minaya no fuese fruto de una gran pasión, pero sí de un fuerte sentimiento de ser querida, de ser importante para el otro; una relación más allá del sexo, que se basa en la ternura, el cariño y el respeto, sentimientos que Jimena parece no haber experimentado con el "gran hombre", con el héroe, con el mito.

Pese a lo lógico y a lo justo del planteamiento de Jimena, se sabe perdida desde el inicio; sus resistencias son inútiles porque las circunstancias opresoras del entorno son más fuertes que ella y sus anhelos. Jimena, es una víctima de su propia



trampa, es un pájaro en jaula de oro, es, en definitiva, el reflejo del arquetipo femenino de las esposas de hombres con un papel social relevante-en cualquier campo-condenadas a ser las eternas viudas y a no tener derecho a tener deseos propios para no manchar-supuestamente- la memoria de sus maridos.

La conclusión en este caso apunta a la concepción de esposa de la época. La entrega total no era una expresión metafórica; las mujeres asumían que debían estar a la sombra de sus esposos, siendo serviles, comprensivas, displicentes y, por supuesto, madres; no hay cabida para los propios deseos. Así que al morir el marido, la viuda debía guardar respeto a la memoria del difunto y ese respeto pasaba por la negación de una misma. En la presente tesis hemos puesto ejemplos de mujeres que se vieron condenadas y criticadas socialmente por "traicionar" la memoria de sus maridos casándose con otros hombres, a Jimena, Gala no le da ni la opción de ser condenada y deja que la Historia pese más. Y, una vez más, una mujer, renuncia a sí misma con argumentos que se basan en el "bien social".

Esta idea choca con el análisis que Gala hace del personaje y de la obra. Si pretendía hacer una obra en la que se desmitificara la Historia y la figura del Cid como símbolo patrio, no debería haber tenido cabida una renuncia de Jimena a sí misma, lo que parece decirnos con el final de la obra es: no importa lo que luches y te resistas, el entorno pesa más, la Historia es más fuerte. Final, desde luego, poco esperanzador para muchas mujeres de la época que, de un modo u otro, se sentían identificadas con Jimena.

En *Los buenos días perdidos*, Consuelito es la mujer que pretende cambiar su vida, y al hacerlo acaba perdiéndola, justamente porque la renuncia al cambio le resulta insoportable. El suicidio es una consecuencia lógica dentro del desarrollo y de la evolución que Gala nos ha planteado del personaje. Consuelito decide acabar con su vida porque sin el sueño de Orleans ya no tiene sentido. En realidad, con su muerte va en busca de su vida, de su libertad; el toque final de las campanas es el símbolo de su esperanza, es el sutil recuerdo de Orleans o, dicho de otro modo, es la manera que tiene el autor de dejar patente que Consuelito se fue en busca de unas campanas que más que simbolizar una lejana ciudad, representaban toda una ilusión por vivir plenamente.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva de análisis, hay otra serie de aspectos que completan la configuración del personaje. Consuelito es la mujer que pretende



cambiar su vida y liberarse y eso le cuesta que la tachen de *loca*, como a Juana de Arco, personaje que le sirve a Gala para hacer parangón con Consuelito y su historia. Al igual que la heroína francesa, Consuelito no molesta mientras se dedica a sus asuntos sin importancia, incluso resulta un tanto cómica, pero cuando comienza a darse cuenta de quién es y de lo que desea, entonces hay que cortarle las alas como a Tarsicio, el pajarillo que Consuelito trata inútilmente que salga de su jaula. Esta es una estrategia de las estructuras patriarcales que permiten “ser” a las mujeres hasta que estas empiezan a desarrollar conductas que se consideran “peligrosas”.

Y volvemos a encontrarnos con la vuelta de tuerca que Gala les da a sus personajes. Consuelito se mata en una escena llena de emotividad y lirismo, pero no deja de ser un suicidio, un dejar de ser. La pregunta de dónde está la esperanza surge de inmediato. Parece que la conclusión lógica es la de pensar que, para lograr su sueño, debe morir. Y aquí reiteremos una idea ya expuesta: es una perspectiva muy triste para las mujeres que pretendían/pretenden cambiar su vida, que quieren ser otras, aquí Gala las condena al suicidio igual que décadas más tarde se hizo con Thelma y Louise, vendiendo, además, sus figuras como ejemplo de liberalización de la mujer. Consuelito es uno de los personajes de Gala que mejor encarna la visión masculina en una obra protagonizada por mujeres, y, además, se nos presenta como símbolo idílico de sueño e ideal. Es, en definitiva, la mujer condenada por despertar a la vida.

El otro gran personaje de la obra es Hortensia que es, sin duda, el personaje que más registros presenta; lo que nos ha llevado a hacer un cierto paralelismo entre ella y el personaje de Celestina. Conjugua Gala, en este personaje, la crueldad con el sentido del humor basado, sobre todo, en el empleo de un habla popular y, en saber reírse de sí misma, lo que provoca que el público tenga una visión dual del personaje: por un lado la cínica y cruel Hortensia y por otro, la mujer hecha a sí misma que no renuncia a sus principios; de hecho, es la única de las mujeres de las tres obras que no claudica, que no retrocede, aunque apuntamos que esto es debido a que Hortensia no responde al estereotipo de mujer.

Hemos identificado a Hortensia con el arquetipo de la prostituta. Desde siempre las mujeres que han sido capaces de controlar su sexualidad o la de los otros han sido repudiadas y consideradas peligrosas. No se corresponde con lo que las estructuras patriarcales consideran una mujer. Doble moral e hipocresía, se hace uso



de los servicios de una prostituta, pero no se las tiene en consideración y se las aparta socialmente. Por ello Hortensia ni muere, ni se va, ni renuncia a nada de ella misma; mala madre y peor persona, avariciosa y materialista, vemos el vínculo que hace Gala de su condición de prostituta con su interés por lo económico y su egoísmo; en cierto sentido, se le niegan sus atributos como ser humano, no hay cabida para la piedad.

Creemos que aquí está la clave interpretativa del personaje: Hortensia no es ni siquiera considerada mujer en el sentido patriarcal del término.

En la tercera de las obras que hemos analizado nos encontramos con Nausica y Penélope, cara y cruz de la misma moneda por lo que cada una representa, sobre todo, en lo que respecta a la edad de cada una de ellas y lo esto trae consigo.

Nausica, por su juventud, representa lo nuevo, el anuncio de cambio de la España de 1975. Es el personaje más esperanzador de todos los analizados ya que, pese a asumir ciertos roles marcados por el sistema patriarcal simbolizado en Ulises y en todo su entorno, es capaz de salir de esa espiral.

Penélope es el personaje que más cambia a lo largo de la obra, ya que primero se nos presenta como el fruto de la imaginación de Ulises y después aparece la verdadera, con sus temores y sus certezas, que nada tiene que ver, al menos en un principio, con la creada por la mente de Ulises. Si se interpreta la obra desde un punto de vista político, Penélope representa -frente a ese soplo de aire fresco que señalábamos en Nausica- todo lo anterior, los estereotipos de esposa y madre que se habían guardado con tanto celo durante los años del franquismo. Ulises se debate entre las dos, igual que la España de entonces, que trataba de encontrar su sitio y se movía entre los valores tradicionales y la novedad que irrumpía con fuerza y parecía arrasarlo todo. Es, en definitiva, el conflicto ente lo nuevo y la esperanza que ello trae consigo o lo viejo, con la certeza y la seguridad que aporta y reconforta.

Pero reducir la obra a una interpretación política, la empobrece. Hay un tema de fondo que Gala aborda con profundidad y que arroja una nueva luz sobre los personajes; es el de la oposición entre lo que somos y lo que mostramos. Ulises se ocupa constantemente de mantener su figura de héroe, de gran hombre, algo que a Nausica le aburre, pero que Penélope soporta y alienta; por eso Ulises se queda con Penélope porque es la que lo pone todo en orden, es, la gran figura materna; el



deseo pasa a un segundo plano y ambos asumen ese rol maternal con la pérdida de independencia y de autoconcepción de mujer que supone para Penélope.

Es la misma Penélope, como había ocurrido con Jimena, la que desmitifica a Ulises y, sin embargo, acaba renunciando a sí misma, a sus promesas de acabar con la eterna espera y vuelve con Ulises, tal vez menos héroe que nunca, pero que se sabe respetado y protegido como un niño con su madre.

El personaje de Penélope es, tal vez, el más decepcionante desde nuestra perspectiva ya que es la que renuncia a su yo más íntimo y claudica asumiendo roles que infravaloran a la mujer y a la concepción que ella misma tiene de su sexo. Las mujeres, llegará a decir Penélope, para ser tales, deben perfumarse y maquillarse, símbolos del engaño y de la apariencia, nunca del verdadero ser. Vuelve a su punto de partida, a Ulises como razón de ser, poniendo fin a una espera que ha resultado, incluso, condenatoria, y lo peor es que ella misma sabe que no será amante ni mujer deseada sino que deberá asumir un papel de protectora de un hombre que se niega a crecer y que quiere, a toda costa, no ver mermado su ego.

Nausica, frente a este posicionamiento vital, consigue retomar su vida en libertad, habiendo hecho, en cierto modo, su propia elección; pero para ello ha tenido que ser humillada y abofeteada por Ulises y verse al borde del precipicio perdiendo su autoestima y rogándole que no se fuera. No es gratuito ese pasaje, hay una sumisión latente incluso en el único personaje que es capaz de remontar el vuelo.

De todas las críticas en la prensa, *¿Por qué corres, Ulises?* es la pieza de la que menos análisis dramático hay, y esta carencia se suple dando paso a comentarios de todo tipo acerca del desnudo de Victoria Vera en el papel de Nausica. Hay que contextualizarlo en la época; el "destape" hacía furor en todas las manifestaciones artísticas de nuestro país, algo lógico tras tantos años de represión sexual, sin embargo, hay dos apuntes curiosos: se tardaría muchos años en ver un desnudo masculino lo que denota la condición, en muchas ocasiones, de las mujeres como objeto sexual; y que el desnudo fue protagonizado por la actriz que representaba el papel de la joven, de la muchacha que aun no tiene un claro sistema de valores, que es capaz de estar tres días en la cama con un hombre que no conoce.

*Anillos para una dama* y *Los buenos días perdidos* salen mucho mejor paradas por la crítica, que ensalza, no solo a las obras sino al autor a quien se le considera una de las grandes promesas del panorama literario español. Con el tiempo, esta



visión adquiere nuevos matices y hablar de Antonio Gala es hablar no solo de un novelista o un dramaturgo; pues Antonio Gala en nuestro país es, para muchos, un mito, un hombre del que, aunque uno no lea nada, ha oído hablar. Es cierto también que ese supuesto conocimiento crea más intriga que la ausencia total de palabras sobre el autor. Gala es un personaje enigmático, que cultiva esa imagen; le gusta jugar a los dualismos, a las ambivalencias. Su reconocida, admitida y polémica bisexualidad es un claro ejemplo de ese juego que le gusta mantener.

Antonio Gala tiene "el don de la palabra", es un comunicador nato, que "engancha" (para ser alabado o criticado) al público. Sus detractores le han tachado de ser un autor de mujeres "con ansias de oír palabras de amor" y sus novelas (que no su teatro) se han equiparado en muchas ocasiones con las de Daniel Steel, o lo que es lo mismo, calificadas y clasificadas como novelas rosa, lo que choca radicalmente con la valoración que el propio autor ha hecho de su obra narrativa.

En una encuesta realizada en la revista *Qué leer* (2004) se encontraba en el puesto quinto entre los más admirados y en el segundo entre los más detestados. Es así, a Antonio Gala o se lo ama o se lo odia; no hay un término medio. Hay gente a la que le encanta su colección de bastones, su pañuelo bien puesto, su estudiado amaneramiento. Otros, en cambio, detestan su lirismo al hablar, sus latinismos, su brillantez o su arrogancia.

Algunos datos biográficos apuntan y predefinen esta imagen, cuanto menos, paradójica; dan igual sus licenciaturas, sus excentricidades, su relación paterna, su sexualidad, sus obras...Antonio Gala es mucho más que todo esto. Antonio Gala es la mezcla de sus personajes, de sus amantes, de su tierra y de su público.

Gran parte de la crítica en los últimos años lo ha acusado de oportunista y le han tildado de ser un escritor de mujeres como algo peyorativo y atendiendo solo a los temas de sus obras. Si habla de sentimientos y de amor, inmediatamente se le supone propio de mujeres. Ejemplo y respuesta, una vez más, de que las estructuras patriarcales, en muchos casos y ocasiones aun no han sido superadas, con esta tesis hemos pretendido analizar los motivos de la falta de superación de dichos valores, tal vez el análisis de los mismos nos ayude a corregirlos o, al menos, apunten a un cambio y una nueva perspectiva de análisis del hecho dramático y la configuración de sus personajes femeninos en nuestro país.



## **V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.**

### CORPUS DE OBRAS DE ANTONIO GALA.

*Los Verdes Campos del Edén* (1963). Premio Nacional Calderón de la Barca.

*El caracol en el espejo* (1964).

*El sol en el Hormiguero* (1966).

*Noviembre y un poco de Hierba* (1967).

*Spanish strip-tease* (1970).

*Cantar del Santiago para todos* (1971).

*Los buenos días perdidos* (1972).

*¡Suerte, campeón!* (1973).

*Anillos para una dama* (1973). Premio Nacional de Literatura, el Espectador y la Crítica, Mayte.

*Las cítaras colgadas de los árboles* (1974).

*¿Por qué corres Ulises?* (1975).

*Petra Regalada* (1980).

*La vieja señorita del paraíso* (1980).

*El cementerio de los pájaros* (1982).

*Trilogía de la Libertad* (1983).

*Paisaje andaluz con figuras* (1984).

*Samarkanda* (1985).

*El hotelito* (1985).

*Séneca o el beneficio de la duda* (1987).

*Carmen Carmen* (1988).





Libreto de la ópera *Cristóbal Colón*, (1989).

*La truhana* (1992).

*Los bellos durmientes* (1994).

*Café cantante* (1997).

*Tetralogía de la libertad* (1998).

*Las manzanas del viernes*, (1999).

*Cinco conmemoraciones* (1999).

*Teatro musical* (2000).

*Teatro de la historia* (2001).

*Inés desabrochada* (2003).

### ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

*Texto y Pretexto*, Madrid, Sábado Gráfico, 1976.

*Charlas con Troylo*. Introducción de Andrés Amorós. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

*En propia mano*. Prólogo de Juan Cueto. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

*Cuaderno de la dama de otoño*, Madrid, ediciones *El País*, 1985.

*Dedicado a Tobías*, Barcelona, Editorial Planeta, 1988.

*La soledad sonora*, Barcelona, Editorial Planeta, 1991.

*Proas y Troneras*, Torrejón de Ardoz, Akal (Colección La Tronera, 1), 1993

*A quien conmigo va* (1994).

*Carta a los herederos*, Barcelona, Planeta, 1995

*Troneras*, 1996.

*La casa sosegada*, 1998.



## RECOPIACIONES DE ARTÍCULOS

### OTROS LIBROS

*Vicente Vela* (1975).

*Granada de los nazaríes* (1992).

*El Águila Bicéfala* (1993).

*Córdoba de Gala* (1993).

*Andaluz* (1994).

*El don de la palabra* (1996).

*Andalucía* (1996).

*Trece noches* (1999).

*Ahora hablaré de mí* (2000).

### GUIONES PARA TELEVISIÓN.

*Digan lo que digan* (Guión de Antonio Gala, Miguel Rubio y Mario Camus) Madrid, Producciones D.I.A., 1958.

*Píldora nupcial, Corazones y diamantes, El "weekend" de Andrómeda, Vieja se muere la alegría.* Guiones escritos para TVE, proyectados en el programa "...y al final, esperanza". Ediciones Alfil, Cádiz, 1968. Colección Teatro/595 (extra), Escélier.

*Pepa Doncel* (de Jacinto Benavente). Guión de Antonio Gala y Luis Lucia. Madrid, Moviola Films, 1969.

*4 Conmemoraciones. Eterno Tuya. Auto del Santo Reino. Oratorio de Fuenterrabía. Retablo de Santa Teresa,* Madrid, Ediciones Adra, 1976.

"Juan Martín, 'El empecinado'", *Tiempo de Historia*, año III, nº26, 1977.



*Paisaje andaluz con figuras*, Granada, Biblioteca de Cultura Andaluza / 1&2, Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., 1984. Volumen 1: *Si las piedras hablaran*: "El trato coronado" (La Alhambra); "Al otro lado de la primavera" (El Alcázar de Sevilla) / *Paisaje con figuras*: Azahara- Mariana Pineda- El Gran Capitán- Pedro Romero- Averroes- Almanzor- Antonio Machado. Volumen 2: *Paisaje con figuras*. Jorge Manrique- Eugenia de Montijo- Manuel Torre- El Tempranillo- Juan Belmonte- San Juan de la Cruz- Murillo.

*Paisaje con figuras*, Prólogo de Pedro Laín Entralgo, Madrid, Espasa-Calpe, Selección Austral, 1985. Dos volúmenes. Volumen 1: *Paisaje con figuras* (primera serie): Benedicto XIII- "El Papa Luna"- Azahara- Juan Sebastián Elcano- Fray Luis de León- El Gran Capitán- El Marqués de Santillana- Juan Martín, "El Empecinado"- Francisco de Quevedo- Francisco de Pizarro- El Doncel de Sigüenza- Pedro Romero- Goya- Mariana Pineda. *Paisaje con figuras* (segunda serie): Cristóbal Colón- Juan Belmonte- San Juan de la Cruz- Concepción Arenal- Murillo- Jovellanos- Jorge Manrique. /Volumen 2: *Paisaje con figuras* (segunda serie): José María, "El Tempranillo"- María Calderón, "La Calderona"- Alonso Berruguete- Lope de Vega- Averroes- Príncipe de Viana- Rosalía de Castro- Iñigo de Loyola- Antonio Machado- Ana de Austria- Ramón Cabrera- Espartero- Manuel Torre- Cisneros- Gaudí- Almanzor- Larra- El Greco- Eugenia de Montijo.

*El sombrero de tres picos* (Pedro Antonio de Alarcón). Guión y adaptación, Antonio Gala y Enrique Jiménez. Dirección, Enrique Jiménez. Música, Manuel de Falla y Luis Cobos. Madrid, C. León, 1986.

#### ADAPTACIONES TELEVISIVAS

*El rey Lear* (1968).

*Ricardo III* (1968).

*Romeo y Julieta* (1968).

*El burgués gentil hombre* (1968).

*Las Troyanas* (1968).



RELATO, CUENTO, NOVELA.

"Solsticio de invierno", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 159, Madrid, 1963.

"La compañía", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 170, Madrid, 1964.

"La tahona", *Nueva Estafeta*, 1979, 4,3.

"Mi bienvenida", *Aexerquia*, 1980 (1,10).

"Corazón por tierra", *Cuadernos del Norte*, 1980, 1, pp. 1-2.

"Anónimo florentino", *Barcarola*, nº 20, 1986; pp. 43-52.

*El manuscrito carmesí*, Barcelona, Editorial Planeta, 1990.

*La pasión turca*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993.

*El águila bicéfala: textos de amor* (Ed. Carmen Díaz Castañón), Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

*Córdoba de Gala* (Ed. Ana Díaz Padilla), Córdoba, Caja de Ahorros Provincial de Córdoba, 1993.

*Siete cuentos*, Madrid, Gabinete de Prensa y Documentación, 1993. Contiene: "Monólogo de la resignada"- "El extraño juego"- "Arenga contra el recién llegado"- "Los besos"- "El visitante desatendido"- "Carta al Señor Pepito Cardenal"- "El Alacrán".

*Más allá del jardín*, Barcelona, Planeta, 1995.

*La regla de tres*, Barcelona, Planeta, 1996.

*El corazón tardío*, Prólogo de Ana María Matute, Barcelona, Planeta, 1998.

*Las afueras de Dios*, Barcelona, Planeta, 1999.

*27 narradores cordobeses* (1997).

*El imposible olvido* (2001).



*Los invitados al jardín* (2002).

*El dueño de la herida* (2003).

*El pedestal de las estatuas* (2007).

*Los papeles de agua* (2008).

## POESÍA

*Enemigo íntimo*, Madrid, Ediciones Rialp ("Colección Adonais/CLXXV"), 1960.

"La deshora", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 148, Madrid, 1962.

"Meditación en Queronea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 183, Madrid, 1965.

*11 Sonetos de la Zubia*, Ediciones Jazmín ("Colección Cuadernos de Poesía /2"), Málaga, 1981.

*Testamento Andaluz*, Madrid, 1985. Carpeta artística que contiene: 24 poemas de Antonio Gala, 24 facsímiles de pinturas de Manuel Rivera que los ilustran y dos discos con los poemas recitados por el autor con el acompañamiento musical realizado por Manolo Sanlúcar.

"27 Sonetos de la Zubia", Madrid, *ABC Literario* (7-11-1987)

*Poemas de amor*, Prólogo y edición de Pere Gimferrer, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.

*Testamento andaluz* (1998).

*El poema de Tobías desangelado* (2005).

## ENSAYOS Y CONFERENCIAS.

*Córdoba para vivir*, Madrid, Publicación Española, 1965.

"Encuesta a Antonio Gala sobre teatro en España", *Primer Acto*, 115, 1969; pp. 6-7.



"Apuntes sobre la problemática del teatro español", *Antonio Gala*, (Ed. José Monleón), Madrid, Taurus, 1970, pp. 52-63.

"Encuesta sobre el público español a Antonio Gala, Lauro Olmo, Luis Matilla, Martínez Mediero", *Primer Acto*, 28, enero 1971, III-V.

"¿Es actual el teatro español?". Coloquio del Centro de Estudios de Problemas Contemporáneos, *Arriba*, (30-4-1971); p. 19.

"Encuesta a Antonio Gala", *Primer Acto*, 149, 1972; p.8.

"El teatro de Lorca" (Conferencia pronunciada en los cursos de verano de la Universidad de Salamanca), *García Lorca, Federico. Teatro. Crítica e Interpretación*. (vol.5), Salamanca, Publicaciones de los cursos de verano de la Universidad de Salamanca, 1972.

"5 preguntas a autores que estrenaron", *Estreno*, I, 1975, pp. 52-61.

"Teatro de hoy, teatro de mañana". Apertura del curso 1878-1979, Almería, Ateneo, 1978.

"El teatro español en la era posfranquista", *Estreno*, IV, nº 1, 1978, pp. 4-5.

"El teatro que viene", *Estreno*, IV, I, 1978, pp. 4-8.

"Respuesta a José Monleón (Teatro Antifranquista...todavía. Fueron y son protagonistas. Autores)", *Primer Acto*, 184, 1980, pp. 92-93.

Mensaje de Antonio Gala con motivo de la celebración del "Día Internacional del Teatro" (27-3-1983), Madrid, Centro Español del Instituto Internacional del Teatro. Ejemplar mecanografiado (Biblioteca de la "Fundación Juan March").

"El mito de la libertad". Conferencia pronunciada en el Centre Cultural Bancaixa. Valencia, Bancaixa (*Conferencias en el Centro*, nº 9), 1992.

*Granada de los Nazaríes*, Barcelona, Planeta, 1992.

Estas obras se han seleccionado bien por ser las pertenecientes a ediciones más antiguas o bien por considerar que son las más adecuadas para el mejor estudio de la obra de Antonio Gala.



A continuación añadimos una ficha general sobre las obras de teatro, extendiendo los datos en las tres obras que ocupan nuestro estudio.

<b><u>OBRA</u></b>	<b><u>FECHA ESTRENO/TEATRO</u></b>	<b><u>DIRECCIÓN Y EQUIPO TÉCNICO.</u></b>
<i>Los verdes campos del Edén</i>	Teatro María Guerrero. Madrid 20 diciembre 1963	Dirección: José Luis Alonso. Decorados: Pablo Gago
<i>El caracol ante el espejo</i>	Obra no estrenada (1964)	
<i>El sol en el hormiguero</i>	1966	Dirección: José Luis Alonso
<i>Noviembre y un poco de hierba</i>	Teatro Arlequín Madrid 14 diciembre 1967	Dirección: Enrique Diosdado
<i>Spain's Strip-tease</i>	King-Boite Teatro Madrid 18 diciembre 1970	
<i>Los buenos días perdidos</i>	Teatro Lara Madrid 10 octubre 1972	Dirección: José Luis Alonso. Escenografía: Francisco Nieva
<i>¡Suerte, campeón!</i>	Prohibida por la censura días antes de que se estrenara en Teatro Comedia. Madrid septiembre 1973. En 1976 se autorizó, pero Gala se opuso	Inédita hasta su publicación en 1981
<i>Anillos para una dama</i>	Teatro Eslava Madrid 28 de septiembre de 1973	Dirección: José Luis Alonso Escenografía: Vicente Vela
<i>Las cítaras colgadas de los árboles</i>	Teatro de la Comedia Madrid 19 de septiembre 1988	Dirección: José Luis Alonso Escenografía: Mampasa
<i>¿Por qué corres, Ulises?</i>	Teatro Reina Victoria Madrid 17 octubre 1975	Dirección: Mario Camus Escenografía: Vicente Vela
<i>Petra regalada</i>	Teatro Príncipe Madrid 15 febrero 1980	Dirección: Manuel Collado Escenografía: Claudio Segovia Y Héctor Orezzoti
<i>La vieja señorita del paraíso</i>	Teatro Reina Victoria Madrid, 3 OCTUBRE 1980	Dirección: Manuel Collado Escenografía: Claudio Segovia Y Héctor Orezzoti



<i>El cementerio de los pájaros</i>	Teatro de la Comedia Madrid 17 septiembre 1982	Dirección: Manuel Collado Escenografía: Gerardo Vera
<i>El Veredicto</i>	Obra no estrenada publicada en 1985	
<i>Samarkanda</i>	Teatro Príncipe Madrid 6 septiembre 1985	Dirección: Mario Ruiz. Boceto decorados: Andrea D' Odorico
<i>El hotelito</i>	Teatro Carlos III Albacete 6 diciembre 1985	Dirección: Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero
<i>Séneca o el beneficio de la duda</i>	1987	Dirección: Manuel Collado
<i>Carmen, Carmen</i>	Teatro Calderón Madrid, 28 de septiembre de 1988	Dirección: J. Carlos Plaza. Vestuario: Pedro Moreno
<i>Cristóbal Colón</i>	Gran Teatre del Liceu Barcelona 24 septiembre 1989	Compositor música: Leonardo Balada. Dirección musical: López Cobos Dirección escénica: Tito Capobianco
<i>La Truhana</i>		Dirección: Miguel Narros
<i>Los bellos durmientes</i>	Teatro Coliseum Santander 18 de agosto	Dirección: Miguel Narros
<i>Café cantante</i>	Teatro Consulado Bilbao 14 agosto 1997	Dirección: Joaquín Vida Escenografía: José Hernández
<i>Tetralogía de la libertad</i>	Recopilación de obras publicada en 1998	
<i>Las manzanas del viernes</i>	Teatro Ayala Bilbao 15 octubre de 1999	Dirección y producción: Paco Marsó Escenografía: Alfonso Barajas
<i>Cinco conmemoraciones</i>	1999	
<i>Teatro Musical</i>	2000	
<i>Teatro de la historia</i>	2001	
<i>Inés desabrochada.</i>	2003	Dirección: Pedro Olea Escenografía: Francisco Nieva





### LOS BUENOS DÍAS PERDIDOS.

#### REPARTO DE LA OBRA:

Consuelito ..... Amparo Baró  
Hortensia ..... Mary Carrillo  
Cleofás ..... Manuel Galiana  
Lorenzo ..... Juan Luis Galiardo

#### REPRESENTACIONES (por la Compañía de Mary Carrillo)

- Barcelona, 26 noviembre al 2 diciembre 1973. Teatro Barcelona.
- Bilbao, del 21 al 30 de diciembre de 1973. Teatro Arriaga.
- Zaragoza, 31 diciembre 1973 al 13 enero 1974. Teatro Principal.
- Valencia, del 21 de enero al 17 de febrero 1974. Teatro Principal.
- Las Palmas, del 18 de febrero al 10 de marzo 1974. Teatro Galdós.
- Madrid, del 9 de abril al 16 de junio 1974. Teatro Reina Victoria.
- Sevilla, del 9 al 13 de diciembre de 1974. Teatro Álvarez Quintero.
- Granada, 14 y 15 de diciembre de 1974. Teatro Isabel la Católica.
- Algeciras, día 16 de diciembre de 1974.
- Jaén, días 17 y 18 de diciembre de 1974. Teatro Assuan.
- Cádiz, 19 y 20 de diciembre de 1974. Teatro Andalucía.
- Lucena, días 22, 23 y 24 de diciembre de 1974.
- Cáceres, días 25 y 26 de diciembre de 1974. Gran Teatro.
- Murcia, del 28 de diciembre de 1974 al 1 de enero de 1975.
- Cartagena, días 2 y 3 de enero de 1975.
- Zaragoza, del 9 al 12 de enero de 1975. Teatro Principal.
- Barcelona, del 27 febrero al 24 marzo de 1975. Teatro Barcelona.
- Valladolid, día 3 de marzo de 1975. Teatro Zorrilla.
- León, días 1 y 2 de abril de 1975. teatro Triánón.
- Orense, día 4 de abril de 1975. Teatro Losada.
- Vigo, días 5 y 6 de abril de 1975. Teatro García Barbón.
- Pontevedra, día 7 de abril de 1975. Teatro Malvar.
- Santiago de Compostela, día 8 de abril de 1975. Ferrol, día 9 de abril de 1975.
- Coruña, día 10 al 14 de abril de 1975. Teatro Rosalía de Castro.



- Lugo, día 15 de abril de 1975.
- Ribadeo, día 16 de abril de 1975.
- Oviedo, días 17 y 18 de abril de 1975. Teatro Campoamor.
- Avilés, día 19 de abril de 1975. Teatro Almirante.
- Mieres, día 20 de abril de 1975. Teatro Pombo.
- Bilbao, del 23 al 28 de abril de 1975. Teatro Arriaga.
- Huesca, día 30 de abril a 1 de mayo de 1975. Teatro Olimpia.
- Reus, día 2 de mayo de 1975. Teatro Fortuny.
- Castellón, días 3 y 4 de mayo de 1975. Teatro Principal.
- Cuenca, día 7 de mayo de 1975.
- Toledo, día 9 de mayo de 1975. Linares, día 10 de mayo de 1975. Teatro Cervantes.
- Peñarroya, día 11 de mayo de 1975. Teatro Zorrilla.
- Almería, día 12 de mayo de 1975. Teatro Cervantes.
- Córdoba, días 13 y 14 de mayo de 1975. Teatro Góngora.
- Málaga, del 15 al 18 de mayo de 1975. Teatro Cervantes.
- Albacete, días 19 y 20 de mayo de 1975. Teatro Circo.

#### PREMIOS.

- Nacional de Literatura (1972-73)
- Espectador y la Crítica (1972- 1973)
- Premio Mayte (1972-73)
- Ciudad de Valladolid (1972-73)



### ANILLOS PARA UNA DAMA

#### REPARTO DE LA OBRA:

Jimena.....María Asquerino  
Rey Alfonso VI.....José Bódalo  
Minaya.....Armando Calvo  
María.....Charo López  
Constanza.....Margarita García Ortega  
Obispo Jerónimo.....Estanis González

#### REPRESENTACIONES.

- Sevilla, del 5 al 23 de marzo de 1975. Teatro Álvarez Quintero.
- Murcia, del 29 de marzo al 2 de abril de 1975. Teatro Romea.
- Alicante, del 3 al 6 de abril de 1975. Teatro Principal
- Palma de Mallorca, del 8 al 14 de abril 1975. Teatro Auditorium.
- Cuenca, día 18 de abril de 1975. Teatro Xucar.
- Castellón, días 19 y 20 de abril de 1975. Teatro Principal.
- Orihuela, día 22 de abril de 1975. Teatro Circo.
- Albacete, día 23 de abril de 1975. Teatro Circo.
- Cartagena, días 24 y 25 de abril de 1975. Teatro Circo.
- Alcoy, días 26 y 27 de abril de 1975. Teatro Circo.
- Jaén, días 29 y 30 de abril de 1975. Teatro Cine Assuán.
- Linares, día 1 de mayo de 1975. Teatro Cervantes.
- Úbeda, días 3 y 4 de mayo de 1975. Ideal Cinema.
- Sanlúcar de Barrameda, día 5 de mayo de 1975. Teatro Principal.
- Cádiz, días 7 y 8 de mayo de 1975. Gran Teatro Falla.
- Huelva, día 9 de mayo de 1975. Gran Teatro.
- Málaga, del 10 al 14 de mayo de 1975. Teatro Cervantes.
- Lucena, día 16 de mayo de 1975.
- Mantilla, día 17 de mayo de 1975.
- Cabra, día 18 de mayo de 1975.
- Almería, día 19 de mayo de 1975. Teatro Cervantes.
- Algeciras, día 20 de mayo de 1975. Teatro Cine Florida.



- Córdoba, del 24 al 28 de mayo de 1975. Teatro Góngora.
- Granada, del 29 mayo al 2 junio de 1975. Teatro Cine Regio.
- Andújar, día 3 de junio de 1975. Teatro Cine Avenida.
- Madrid, del 9 al 19 de junio de 1975. Teatro Reina Victoria.
- Badajoz, del 21 al 26 de junio de 1975. Teatro Menacho.
- León, del 27 al 29 de junio de 1975. Teatro Triánón.
- Vigo, del 8 al 10 de agosto de 1975. Teatro García Barbón.
- Pontevedra, día 11 de agosto de 1975.
- Santiago de Compostela, día 12 de agosto de 1975.
- Coruña, del 13 al 18 de agosto de 1975.
- Ferrol, día 19 de agosto de 1975.
- Ribadeo, día 20 de agosto de 1975.
- Oviedo, del 21 al 24 de agosto de 1975. Teatro Campoamor.
- Avilés, días 25 y 26 de agosto de 1975. Teatro Almirante.
- Tarazona, día 28 de agosto de 1975.
- Logroño, día 29 de agosto de 1975. Cine Bretón.
- Vitoria, días 30 y 31 de agosto de 1975. Teatro Principal.
- Ejea de los Caballeros, día 1 de septiembre de 1975.
- San Sebastián, del 3 al 8 de septiembre de 1975. Teatro Principal.
- Bilbao, del 1 al 14 de septiembre de 1975. Teatro Arriaga.
- Barcelona, del 15 septiembre: al 18 enero 1976. Teatro Barcelona.
- Valencia, del 26 de enero al 17 de febrero 1976. Teatro Principal.
- Castellón, día 18 de febrero de 1976. Teatro Principal.
- Vendrell, día 21 de febrero de 1976. Teatro Tivoli.
- Igualada, día 22 de febrero de 1976. Círculo Mercantil.
- Sitges, día 23 de febrero de 1976. Cine Retiro.
- Tarrasa, día 24 de febrero de 1976. Cine Principal.
- Sabadell, día 25 de febrero de 1976. Teatro Municipal Farándula.
- Vich, día 26 de febrero de 1976. Teatro Vich.
- Gavá, día 27 de febrero de 1976. Cine Maragall.
- Gerona, días 28 y 29 de febrero de 1976. Teatro Municipal.
- Reus, día 2 de marzo de 1976. Teatro Fortuny.
- Tarragona, días 3 y 4 de marzo de 1976.



- Lérida, día 5 de marzo de 1976. Teatro Principal.
- Villafranca del Panadés, día 6 de marzo de 1976.
- Manresa, día 7 de marzo de 1976. Teatro Conservatorio.
- Huesca, día 9 de marzo de 1976.
- Zaragoza, del 10 al 21 de marzo de 1976. Teatro Principal.
- Santa Cruz de Tenerife, del 19 al 25 de abril de 1976.
- Valencia, del 30 de abril al 10 de mayo de 1976. Teatro Principal.
- Alicante, del 11 al 13 de mayo de 1976. Teatro Principal.
- Cartagena, día 14 de mayo de 1976. Nuevo Teatro Circo.
- Murcia, días 15 y 16 de mayo de 1976. Teatro Romea.
- Sevilla, del 17 al 27 de mayo de 1976. Teatro Álvarez Quintero
- Granada, del 29 al 31 de mayo de 1976.

#### PREMIOS.

- María Rolland del Montepío de Actores.
- Premio Maratón de Radio Popular. Long-play.
- Carrusel.
- Zahira de Oro de Córdoba.
- Trofeo Cincuentenario de Radio España.
- Espectador y la Crítica y Foro Teatral.



## ¿POR QUÉ CORRES, ULISES?

### REPARTO DE LA OBRA:

Ulises.....Alberto Closas  
Nausica..... Victoria Vera  
Eurimedusa.....Margarita Calahorra  
Euríalo.....Juan Duato  
Penélope..... Mary Carrillo  
Eurimena..... Rosario García Ortega

### REPRESENTACIONES (por la Compañía de Alberto Closas)

- Málaga, del 3 al 5 de mayo de 1976. Teatro Cervantes.
- Cádiz, días 7 y 8 de mayo de 1976. Teatro Andalucía.
- Algeciras. día 10 de mayo de 1976. Teatro Cine Florida.
- Huelva, días 11 y 12 de mayo de 1976. Gran Teatro.
- Jaén, días 13 y 14 de mayo de 1976. Teatro Cine Assuán.
- Linares, días 15 y 16 de mayo de 1976. Cine Cervantes.
- Almería, del 18 al 20 de mayo de 1976. Teatro Cervantes.
- Córdoba, del 21 al 23 de mayo de 1976. Teatro Góngora.
- Sevilla, del 26 al 28 de mayo de 1976. Teatro Álvarez Quintero.
- Cáceres, día 29 de mayo de 1976. Gran Teatro.
- Málaga, del 30 de mayo al 2 de abril de 1976. Teatro Cervantes.
- Tenerife, del 2 al 7 de junio de 1976.
- Alicante, del 10 al 15 de junio de 1976. Teatro Principal.
- Granada, del 16 al 21 de junio de 1976. Teatro Cine Regio.
- Badajoz, del 23 al 27 de junio de 1976. Teatro Menacho.
- León, días 29 y 30 de junio de 1976. Teatro Trianón.
- Vitoria, del 3 al 5 de agosto de 1976. Teatro Guridi.
- Vigo, del 7 al 9 de agosto de 1976. Teatro García Barbón.
- Coruña, del 10 al 15 de agosto de 1976. Teatro Rosalía de Castro.
- San Sebastián. del 27 al 23 de agosto de 1976. Teatro Principal.
- Bilbao, del 25 agosto al 7 septiembre 1976. Teatro Campos Elíseos.
- Palencia, días 9 y 10 de septiembre de 1976. Teatro Principal.
- Burgos, del 11 al 13 de septiembre de 1976. Teatro Cine Avenida.



- Salamanca, del 16 al 19 de septiembre de 1976. Teatro Coliseum.
- Logroño, días 22 y 23 de septiembre de 1976. Teatro Bretón.
- Valladolid, del 24 al 27 septiembre 1976. Teatro Lope de Vega.
- Oviedo, del 29 septiembre al 1 octubre 1976. Teatro Campoamor.
- Avilés, días 2 y 3 de octubre de 1976. Teatro Almirante.

PREMIOS: Ninguno.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE ANTONIO GALA:

### LIBROS:

- CUSTODIO, A.; CARMONA, A, edición y estudio de *Las cartas boca abajo. Los buenos días perdidos*, ediciones Tarraco, colección Arbolí, Tarragona, 1976.
- GALA, Antonio, *El águila bicéfala*, edición de Carmen Díaz Castañón, Espasa Calpe, Madrid, 1993.
- GALA, Antonio, *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*, edición de Andrés Amorós, Clásicos Castalia, Madrid, 1988.
- GALA, Antonio, *Noviembre y un poco de hierba. Petra regalada*, edición a cargo de Phyllis Zatin Boring, Cátedra, Madrid, 1981.
- GALA, Antonio, *Obras escogidas*, prólogo de Fausto Díaz Padilla, Aguilar, Madrid, 1981.
- GALA, Antonio, *Tetralogía de la libertad*, Biblioteca Antonio Gala, Planeta, Madrid, 1998.
- MARTÍNEZ MORENO, Isabel, *Antonio Gala. El paraíso perdido*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, Madrid, 1994.
- QUINTERO, Jesús, *Trece Noches*, Planeta, Barcelona, 1999.
- ROBERTSON, Victoria, *El teatro de Antonio Gala: Un retrato de España*, Pliegos, Madrid, 1990.
- ROMERA CASTILLO, José, *Con Antonio Gala (Estudio sobre su obra)*, UNED, Madrid, 1996.

### REVISTAS Y ARTÍCULOS.

- CAÑIZAL DE LA FUENTE, Luis, "Antonio Gala trasplanta una situación de *La Regenta*", *Insula*, nº406, septiembre, 1980.
- CAZORLA, Hazel, "Antonio Gala y la desmitificación de España: Los valores alegóricos de *Anillos para una dama*", *Estreno*, nº 2, otoño 1978, pp13-15





- GARCÍA SANTA CECILIA, C, "La docilidad rebelde de Antonio Gala", *Suplemento de las Artes, El País*, 31-8-1985 PÁG. 6-7
- LÓPEZ ESTRADA, F, "El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid", *Pliegos de Cordel*, Roma, Instituto español de cultura, 1983, páginas 31-49.
- MARTÍNEZ MORENO, Isabel, "Los personajes redentores en el teatro de Antonio Gala", *Teatro siglo XX, Actas del Congreso celebrado del 17 al 30 de noviembre de 1992*, Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- MONLEÓN, José, "A. Gala, J.L. Alonso y J. Monleón en torno a *Los buenos días perdidos*", *Primer Acto*, nº 150, noviembre, 1972.
- MONLEÓN, José, "La vuelta de Antonio Gala", *Primer Acto*, nº 150, noviembre, 1972.
- VV.AA., "Varias cuestiones serias a propósito de la obra de Antonio Gala", *Primer Acto nº 94*, marzo, 1968.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE TEORÍA LITERARIA Y ESTUDIOS TEATRALES:

##### LIBROS:

- BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1992.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Teoría del teatro*, Serie lecturas, Arco Libros, Madrid, 1997
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, 2ª edición, Taurus, Madrid, 1998.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Colección Perspectivas, Arco Libros, Madrid, 2001.
- GARCÍA TEMPLADO, José, *El teatro español actual*, Biblioteca Básica de literatura, Anaya, Madrid, 1992.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Teoría de la literatura y literatura comparada, editorial síntesis, Madrid, 2007.



- JUNG, Carl, *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal, Caralt, Barcelona, sexta edición, 1997, primera edición, 1964,
- KAUFMANN, Walter, *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978
- MOLERO MANGLANO, Luis, *Teatro español contemporáneo*, Editorial Nacional, Madrid, 1974.
- OLIVA, César, *Disidentes de la generación realista*, Departamento de literatura española, Universidad de Murcia, Murcia, 1979.
- OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, Madrid 2002.
- PADILLA MANGAS, Ana, *Tipología dramática en la obra de Antonio Gala*, Colección Libros de bolsillo, Servicio de publicaciones, Excma Diputación provincial de Córdoba, Córdoba, 1985.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Cénlit Ediciones, Pamplona, 1995.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, 3ª edición, Cátedra, MADRID, 1977.
- SALINAS, Pedro, *Literatura española siglo XX*, Alianza Editorial, edición 2001.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico*, Colección de ensayos, Destino, Barcelona, 1994
- VV.AA., *Teatro español actual*, Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1977.

#### REVISTAS Y ARTÍCULOS:

- ANDERSON, Harris, "From protest to resignation", *Estreno II*, nº 2, otoño, 1976.
- BOBES NAVES, Ma del Carmen, "Los signos no verbales en el escenario", *Teatro siglo XX, Actas del Congreso celebrado del 17 al 30 de noviembre de 1992*, Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, "Diacronía de la renovación teatral en España entre 1965 y 1975", *ARS dramática*, Revista de la escuela superior de arte dramático del Principado de Asturias, Gijón, 2007, páginas 12-22
- LANDRA, David, "Tres obras y una utopía: en torno a la generación realista", *Primer Acto*, 1968, nº 100, PÁG. 36-50



- MONLEÓN, José, "Política y producción teatral", *Primer Acto*, nº 187, diciembre 1980, enero 1981.
- *Qué leer*, año 8, nº 85, febrero 2004.
- VV.AA., "Lo nuevo y lo viejo en el teatro español", *Primer Acto*, nº 51, 1964.
- ZATLIN BORING, Phyllis, "Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70", *Estreno*, Vol. VI, nº 1, primavera, 1980.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO:

#### LIBROS:

- AMORÓS, Celia, *10 palabras clave sobre mujer*, Editorial Verbo Divino, Estella (Navarra), 1995.
- FIRESTONE, S, *La dialéctica del sexo*, Kairós, Barcelona, 1976
- GASCÓN VERA, Elena, *Un mito nuevo: la mujer como sujeto-objeto literario*, Pliegos, Madrid, 1992.
- HARRIS, Olivia y YOUNG, Kate (compiladoras), *Antropología y feminismo*, Anagrama, Barcelona, 1978.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, director de la investigación: *Autoras en la Historia del Teatro español (1500-1994), volumen I y II*, Serie Teoría y práctica del teatro nº 10, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, Madrid, 1996.
- *Lo mío es escribir, La vida escrita por las mujeres, I*, Edición a cargo de Anna Caballé, Lumen, marzo, 2005.
- MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988.
- VALCÁRCEL, Amelia, *Feminismo en el mundo global*, Cátedra, Madrid, 2009
- VALCÁRCEL, Amelia, *Sexo y Filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*, Anthropos, Barcelona, 1991, páginas 137-138.

#### REVISTAS Y ARTÍCULOS:



- AMORÓS, Celia, "Mujeres, feminismo y poder", Forum de política feminista, Madrid 1989, 7-8 y 13.
- ARREONDO, María Soledad, "Chambres de dames y mujeres medievales: Jimena, Urraca, Agnés Sorel, Juana", *Mil Seicientos Dieciséis*, Anuario, 2006, vol. XII, 247-260.
- Bluestine, Carolyn. "The Role of Women in the *Poema de mio Cid*." *Romance Notes* 18, 1978, 404-409.
- CALERO FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Ángeles, "Análisis de las figuras femeninas en la literatura escrita en español: una bibliografía aproximativa", *Scriptura* 12, 1996, pp 186-214.
- COBO BEDIA, Rosa, "Género", *Feminismo en el mundo global*, dirigido por Amelia Valcárcel, Cátedra, Madrid, 2009.
- DI FEBBO, Giuliana, "Nuevo estado", *Nacionalcatolicismo y género*, *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, edición a cargo de Gloria Nielfa, Instituto de Investigaciones feministas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro, "Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína", *Estudios Clásicos* 128, 2005.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro, "Penélope y Helena en el teatro español de posguerra", *Stichomythia*, 4, 2006
- JIMÉNEZ PERONA, Ángeles, "Igualdad", *10 palabras clave sobre mujer*, dirigida por Celia Amorós, Editorial Verbo Divino, Estella (Navarra) 2002.
- MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, "Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino", *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, edición a cargo de Gloria Nielfa, Instituto de Investigaciones feministas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.
- NAVAS OCAÑA, Isabel, "Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas", *Revista de Filología Española*, LXXXVIII, 2º, PP-325-351
- PÉREZ, Janet I, "Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la posguerra y después", *Breve historia feminista de la literatura española (en*



*lengua castellana*), Vol. III. *La mujer en la literatura española (del s. XVIII a la actualidad)*, Coord. Iris M. Zavala, Anthropos, Barcelona, 1996, pp 273-321.

- ROCA I GIRONA, Jordi, "Esposa y madre a la vez: Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el franquismo", *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, edición a cargo de Gloria Nielfa, Instituto de Investigaciones feministas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.
- ROSALDO, Michelle, "Women, culture and society: a theoretical overview", *Women, culture and society*, en M. Rosaldo, L. Lamphere (eds), Stanford, 1974.
- SÁNCHEZ-CASCADO, María José, "La lengua quebrada y en casa", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. III. *La mujer en la literatura española (del s.XVIII a la actualidad)*, Coord. Iris M. Zavala, Anthropos, Barcelona, 1996, pp. 213-238
- WHELEHAN, Imelda, "Los hombres en el feminismo", *Modern Feminist thought: from the second wave to Post-feminism*, University Press, Edimburg, 1995, traducido por Txema Espada.

#### OTROS:

- MIHURA, Miguel, *Tres sombreros de copa*, edición de Antonio Tornera, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Misericordia*, edición de Luciano García Lorenzo, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1991.
- QUEVEDO, Francisco, *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1989.
- VALLE INCLÁN, Ramón del, *Martes de carnaval. Esperpentos*, edición de Jesús Rubio Jiménez, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1993.

#### SITIOS WEB:

- <http://www.fundacionantoniogala.org>
- <http://hemeroteca.ABC.es>
- <http://www.lavanguardia.es/hemeroteca>



- <http://dialnet.unirioja.es>:  
LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio, *Bibliografía teatral de Antonio Gala*,  
Universidad Complutense de Madrid.
- <http://www.itesm.mx/va/deptos/ci/articulos/teoras.htm>  
FLORES, Marcela, *Teorías Feministas*
- <http://www.ub.edu/cdona/mujeresyliteratura/>  
RUSSELL, Elizabeth, *El sueño de un lenguaje común*, 1994, páginas 101-108
- [www.cholonautas.edu.pe/Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales).  
ZIMBALIST ROSALDO, Michelle, *Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica*.  
Esta referencia también se encuentra en la obra de HARRIS y YOUNG citada en el apartado de libros. (Páginas 153-181)
- <http://www.scielo.org.ar>  
CID LOPEZ, Rosa María. Los estudios históricos sobre las mujeres en la historiografía española: Notas sobre su evolución y perspectivas, Aljaba (Luján). [online]. ene. /dic. 2006, vol.10, p.19-38
- <http://tell.fll.purdue.ed/RLA-archive/1989/SpanishGanelin-html/Santianez-Tio-FF.htm>  
SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil, Carnaval, Kitsch y sociedad de consumo en una pieza de Antonio Gala.
- <http://revistas.ucm.es/fll/19891709/articulos/AMAL0808110277A.PDF>  
MAÑAS MARTÍNEZ, Mar, Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea.
- <http://revistas.ucm.es/fll/11319070/articulos/CFCG9999110281A.PDF>  
GARCÍA ROMERO, Fernando, El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX
- [http://www.la-ratonera.net/numero15/n15\\_casta.html](http://www.la-ratonera.net/numero15/n15_casta.html)  
GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro, ¿Casta, libertina o feminista? (II)
- [http://www.la-ratonera.net/numero13/n13\\_casta.html](http://www.la-ratonera.net/numero13/n13_casta.html)  
GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro, ¿Casta, libertina o feminista? (I)
- <http://www.nodo50.org/mujeresred/spip.php?rubrique115>  
MIGUEL, Ana de, Los feminismos a través de la historia. Capítulo IV. Feminismo de la diferencia y últimas tendencias.  
MIGUEL, Ana de, Los feminismos a través de la historia. Capítulo III. Neofeminismo: los años 60 y 70.



GAMBA, Susana, ¿Qué es la perspectiva de género y los estudios de género?

BERBEL, Sara, Sobre género, sexo y mujeres.

AMORÓS, Celia, Palabras y conceptos claves en el vocabulario de la igualdad.

OROZ, Alfonso, Sexo, genética y género

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Sobre sexo y género*

FONTENLA, Marta, *¿Qué es el patriarcado?*

- [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S00711713200800010010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S00711713200800010010&script=sci_arttext)  
NAVAS OCAÑA, Isabel, *La Regenta y los feminismos*, en *Estudios Filológicos*,  
43, 2008 (pp. 141-154)
-