El teatro de Antonio Gala: veinte años después

«Si Sancho sigue a Don Quijote, aun después de ver que éste toma los molinos por gigantes, es porque la cordura sospecha que las cosas no son lo que parecen. Por eso existe el teatro y el hombre dedica tanto tiempo a recibir historias imaginarias, a vivir de hecho, en la ficción.»

MAURICIO SCAPARRO

Cronología

El 20 de diciembre de 1963 se estrenaba en el Teatro María Guerrero de Madrid una obra, *Los verdes campos del Edén,* que, ganadora del premio nacional Calderón de la Barca, fallado el 13 de julio del mismo año, presentaba ante un público entusiasmado a un nuevo autor de teatro: Antonio Gala. Desde entonces, Gala ha estrenado diez obras dramáticas, una pieza de café-teatro y algunos espectáculos conmemorativos; además de dos obras largas y una comedia musical publicadas, diversas noticias nos hablan de la existencia de alguna otra inédita.

Dos años después de su primer estreno, 9 de enero de 1966, *El sol en el hormiguero* (también en el Teatro María Guerrero), muy recortada por la censura, es retirada de cartel a los quince días de su estreno. Tras un intervalo de otros dos años, 14 de diciembre de 1967, *Noviembre y un poco de yerba,* concebida en Estados Unidos y estrenada en el teatro Arlequín de Madrid, es un fracaso a pesar del apoyo de algunos críticos. Hasta este momento, Gala había compuesto también una obra no representada, inédita hasta 1970, *El caracol en el espejo,* y alguna más, como *La Petenera* y *La Cenicienta no volverá a reinar,* aludidas por algunos críticos.

Tras un largo paréntesis, animado por el estreno, en 1970, de una pieza de café-teatro, *Spain's Strip-Tease,* y un espectáculo, *Retablo de Santa Teresa* que, patrocinado por Televisión se representa en la Real Colegiata de Santo Tomás, de Avila, vuelve Gala al teatro comercial en el otoño de 1972, montando el 10 de octubre en el teatro Lara, de Madrid (tras breves rodajes en Badajoz y Córdoba) *Los buenos días perdidos,* que otra vez proporciona al autor varios premios y alcanza más de quinientas representaciones. Un año después, 28 de septiembre de 1973, *Anillos para una dama,* constituye un gran éxito en el Teatro Eslava. Días antes, *¡Suerte, Campeón!* (terminada en junio), es prohibida en vísperas del estreno. De nuevo en otoño, 19 de septiembre de 1974, Gala vuelve a llenar el Teatro de la Comedia con *Las cítaras colgadas de los árboles.* Un año más tarde, 17 de octubre de 1975, en el Teatro Reina Victoria, *¿Por qué corres, Ulises?* va a conseguir más de seiscientas representaciones, según algunos críticos por méritos no atribuibles al texto de Gala. Quizá por la incomprensión que según su autor tiene la obra, vuelve a alejarse del teatro para no tornar hasta los

albores de 1980 (15 de febrero) en que se estrena en el Teatro Príncipe *Petra Regalada,* drama que, junto con *La vieja señorita del Paraíso* (7 de octubre de 1980 en el Teatro Reina Victoria) y *El cementerio de los pájaros* (septiembre de 1982, el día 8 en Bilbao y el 17 en la Comedia de Madrid), formará lo que Gala denominará *Trilogía de la libertad* al ser editadas juntas las tres obras en 1983.

Parece, pues, que, cronológicamente, podemos organizar su teatro en tres momentos:

1963-1967
Los verdes campos del Edén.
El sol en el hormiguero.
Noviembre y un poco de yerba.
No estrenada: *El caracol en el espejo.*

1972-1975
Los buenos días perdidos.
Anillos para una dama.
Las cítaras colgadas de los árboles.
¿Por qué corres, Ulises?
No estrenada: *¡Suerte, Campeón!*

1980-1982
Petra Regalada.
La vieja señorita del Paraíso.
El cementerio de los pájaros.
(Trilogía de la libertad, en 1983).

Características

0. Antonio Gala es un escritor controvertido. Hoy, a medida que sus obras teatrales baten los récords de taquilla y se reestrenan sin cesar, crece el divorcio «entre el juicio de la crítica intelectual y el juicio espontáneo del público», lo que carecería de originalidad (como ha hecho notar agudamente Juan Cueto al prologar en 1983 *En propia mano,* recopilación de una serie de artículos), si su literatura no perteneciera con todo derecho, a la cultura más culta, a la más lujosa escritura. Desde que, en julio de 1963, un joven autor desconocido iniciaba sus relaciones con el teatro ganando el premio «Calderón de la Barca», Antonio Gala despierta por igual apasionados entusiasmos y furibundos denuestos.

1. Cuando su primera comedia, *Los verdes campos del Edén,* se hacía centenaria de representaciones, Alejandro Casona, sujeto a tan variada y multiforme crítica, saludaba con júbilo la llegada de Antonio Gala por su «carga fresca de humor, de poesía y de ternura», tan necesarios —decía Casona— en momentos de «un mal llamado *realismo,* mucho más falso en su imitación de la realidad que aquella magnífica *mentira desnuda* en que el teatro tuvo su nacimiento y sus siglos de oro», palabras duramente criticadas por José Monleón, para quien el realismo en el teatro, lejos de ser «una superficial imitación de la realidad», «puede ser una aventura compleja, abierta, problemática y

artísticamente apasionante». Para el director de la revista *Primer Acto,* tan comprometido con «la historia reciente del teatro español», era necesario liberar a éste «de su penosa servidumbre para ponerle al nivel real del hombre y la sociedad», era urgente que los autores intentasen «dramatizar la realidad española». No nos parece Casona tan falto de sentido en algunas de sus afirmaciones, sobre todo, en su destacar cómo los primitivos actores «estaban representando una fábula y tenían mucho cuidado de representarla con toda la falsedad artística necesaria para que nadie puediera llamarse a engaño»; palabras éstas muy cercanas a teorías de plena actualidad, hoy, teorías que luchan por la defensa de la «teatralidad» como manera de no privar al espectador de una de las manifestaciones del género humano: la capacidad de hacer teatro, frente a quienes pretenden darle a cambio la pobre ilusión de que cuanto ocurre en escena es la realidad. El dramaturgo Rodríguez Méndez (a raíz del estreno de *Noviembre y un poco de yerba),* partiendo de la dificultad de «dar con un escritor realista puro. Porque el realismo puro es una fotografía. El escritor realista puro resultaría tan aburrido como la realidad», diría que el «realismo irónico» de Gala con su ironía «poética» «está muy cerca, cerquísima del Valle-Inclán del esperpento» rompiendo «los últimos resortes que mantienen, quieran o no quieran muchos, la retórica socialista», porque —sigue diciendo Rodríguez Méndez— su ironía explosiva «apoyándose en continuos juegos irónicos de frases bonitas» produce «más efecto que cualquier razonamiento deductivo». El mismo Monleón habría de reconocer más tarde que *Los verdes campos del Edén* había sido tachada de «evasionismo por el simple hecho de no sujetarse a las formas usualmente adoptadas por nuestra *generación realista;* los dos estrenos que siguieron, *El sol en el hormiguero* y *Noviembre y un poco de yerba,* incluyeron a Gala decididamente en la nómina de los autores «comprometidos», lo que provocó, de nuevo, bandazos de la crítica que hicieron decir humorísticamente al autor: «Ni cuando estrené *Los verdes campos del Edén* era José Antonio Primo de Rivera, ni ahora soy la *Pasionaria».* Monleón ha definido, creo acertadamente, la causa de la radicalización de juicios adversos y favorables en un ambiente en que el profundo desconocimiento del teatro moderno, unido a la influencia de la situación política, propiciaba la falsedad de los planteamientos estéticos, haciendo que todo teatro «poético» resultase sospechoso para unos y elogiable para otros: «... consolidada la mediocridad dramática de la generación *conservadora* de la posguerra (...) y planteada la regeneración del teatro español a través de un posible *realismo* enraizado en la problemática general del país, la presencia de un autor joven, de calidad y definidamente *poético,* era tanto como abrir el camino a un proceso evolutivo. Gala aparecía, desde esta perspectiva, como la *salida* conservadora del atolladero. Frente a los *aguafiestas* del realismo, agobiados por innumerables limitaciones estructurales y por la escualidez estética de la historia teatral española moderna, *Los verdes campos del Edén* se ofreció como el ejemplo de un posible joven teatro español, respetuoso, delicado, y, en definitiva, conservador», escribía el crítico en 1970.

2. Se le ha reprochado a Antonio Gala «cierto verbalismo, ciertos excesos literarios que enturbian o desvían la línea dramática y la coherencia orgánica de los actores. Excesos que son simpre *explicables* desde una perspectiva literaria —en tanto que son argumentos que precisan o ensanchan las ideas o emociones del conflicto y

la veracidad de los personajes». Así se expresaba José Monleón que, a raíz del estreno de *Noviembre y un poco de yerba,* pedía a Gala se plantease «la necesidad de integrar en la armonía de los elementos expresivos del teatro lo que ahora confía casi exclusivamente a la literatura». Mientras tanto, el autor reconoce que «...en teatro lo literario, lo artístico, poético, tienen mala prensa. Por dos razones: la identificación equivocada entre esos conceptos y una vana e insulsa belleza de salón y la creencia en que la realidad no puede transportarse al teatro más que con magnetófono y cámaras fotográficas». El teatro —ha dicho Gala una y otra vez— «es un género literario que maneja situaciones y diálogos. Y, en consecuencia, un texto. Un texto que servirá de pretexto para que otros creadores posteriores levanten sobre él un espectáculo. Pero que como teatro-literatura es previo al teatro-espectáculo y apreciable independientemente de él». Parece que, sin menoscabar en ningún momento el valor de la literatura dramática en tanto que texto literario e hipótesis teatral, Gala es consciente de que el teatro como totalidad es un acto artístico ulterior, al que se incorporan lenguajes que no son literarios y personalidades que no son las del autor, factores que manejarán una estructura múltiple de signos pertenecientes a diversos códigos; la poesía dramática es un género escrito para ser representado, una ficción creada para tomar forma en una actuación que se desarrolla ante un público que, como espectador exigente, no valorará las características de cada signo considerado separadamente, sino el sentido de su conjunto. Consciente Gala de que el discurso de la puesta en escena está en el espectáculo, distingue entre teatro literario y teatro para no ser representado: «... los autores que no estrenan se lanzan a escribir comedias ya de por sí inestrenables; para ser leídas más que para ser representadas». Aunque Gala se autocalifique como hombre de teatro-literatura y no de teatro-espectáculo, nunca ha negado la importancia y la necesidad de cuidar un lenguaje escénico con propias exigencias que consiga expresar mejor y más profundamente lo que el autor desea comunicar: «Quizá los autores no somos los llamados a ir hacia la investigación, sino a recoger los resultados de quienes están verdaderamente preparados para realizarla... Nosotros heredamos todos los pasos hacia adelante que dan los investigadores en el lenguaje escénico y, de no hacerlo, nuestro teatro está detrás del punto en que debería estar, puesto que no aprovechamos los pasos que otros ya han dado». Al margen de todo esto, anotemos que, en plena época de primacía del espectáculo, suenan ya voces que lamentan el abandono de la definición clásica de «literatura dramática» y tachan de perjudicial, aunque brillante, la frase de que el texto es «la memoria de una representación», cuya hipertrofia podría llegar a matar al autor.

3. Serenamente, Francisco Ayala ha visto muy bien la tensión existente entre el autor de teatro, que como poeta creador busca «dar expresión permanente a intuiciones esenciales, procurando encerrarlas en una estructura literaria, fija, capaz de prestarles *perennidad...»,* y el actor y el director de la obra que, empeñados en exaltar el momento presente, se esfuerzan «por alcanzar la máxima eficacia expresiva en el acto mismo de la representación». La dialéctica entre ambas tensiones justifica que la obra dependa de las circunstancias en que surge mucho más intensamente que el resto de la literatura y que, para juzgarla, sea preciso tener muy en cuenta las realidades histórico-sociales que gravitan sobre el teatro y su inseparable complemento: el

público. Quizá, por eso, «... se acostumbra a exigir al teatro —y a fuerza de ello los autores se exigen— una mayor responsabilidad digamos social», opina Gala; ahora bien, si es cierto que «el teatro (...) es un hecho social o no es nada», no lo es menos que «el teatro, como toda la literatura, tiene sólo una moderada resonancia social». Hoy, desde la cómoda atalaya que proporciona un quehacer de veinte años, creemos que es el de Gala un teatro histórico-político en el sentido de que en él se manejan una serie de mecanismos referenciales presupuestos, en el sentido de que existe una consciente y dinámica relación entre la escena y la historia, sin que todo esto signifique la exclusión de la autonomía del producto artístico, el cual, como siempre, pretende comunicar a través de lo transitorio de las circunstancias histórico-sociales, algo permanente susceptible de interesar a la eterna condición humana. Para Gala, la *politicidad* del teatro no significa «que los autores estén especialmente comprometidos con un sistema de ideas determinado, sino irremisiblemente comprometidos consigo mismos y con su tiempo. El teatro nunca se salva por milagro de su compromiso inmediato», sino «por un compromiso —honesto o no— pero genial y generosamente trascendido». No es posible hoy ningún tipo de evasión, ni siquiera «por asco y por inconformismo»; pero también es cierto que la obra de arte, para cumplir la función social que le es específica, necesita un alto nivel de calidad estética, sin el cual, su efecto carece de la trascendencia que se le exige por ser obra de arte y queda reducido al de espectáculo de simple pasatiempo, o al de instrumento de propaganda política o moralista. Piensa Gala que hoy, frente a superficiales intentos de un teatro mero documento testimonial, «se levanta un sangrante propósito de enseñanza, no con la didascálica de otro tiempo, moralizante y fabulesca, sino con la acusación alterada y escatológica de nuestros predicadores del barroco». Fiel, necesariamente, a la ambigüedad intrínseca de la obra de arte, también lo que llamamos teatro político debe poder hablar diversamente a gentes diversas en lugares varios y tiempos sucesivos y su efecto no puede quedar reducido a una situación particular ni a determinadas personas. Es decir, no necesita el teatro para ser político llevar a escena los problemas del momento de forma realista, sino tratarlos de tal manera que representen las preocupaciones y anhelos de ser hombre. En este sentido, el teatro de Gala no es oportunista; creo que incluso *¡Suerte, Campeón!,* tal vez el texto más anudado a una realidad concreta y próxima (que el autor ya no quiso estrenar al ser autorizado a ello en 1976), es capaz de soportar un análisis que trascienda esa realidad; me parece que, por encima de espectadores concretos, cualquier época contemporánea podrá proyectar en la obra sus problemas.

Reflexiones sobre la «lectura» de las obras

1. *Los verdes campos del Edén* es para su autor «la historia de una redención», redención, aunque «humilde»; tragedia, aunque «sin importancia», que, como todas las redenciones y todas las tragedias, «no fue escrita para unos cuantos», sino para que cada cual saque «de ella sus consecuencias personales»; he aquí una de las constantes del teatro de Gala consciente y repetidamente aludida por el autor: la comunión con el público, la necesidad de reconocer el multiforme papel del espectador, elemento

constante, y no variable, de esa forma de socialización de las relaciones humanas que llamamos teatro. *Los verdes campos del Edén* (cuyo ambiguo pesimismo parte ya de la frase de O'Neill que como lema encabeza la obra: «Dicen que existe la paz en los verdes campos del Edén. Hay que morise para averiguarlo»), tiene un «único escenario fijo» dividido transvesalmente en dos espacios: cementerio en la parte superior, panteón de seis cuerpos en la inferior; el resto de las escenas se ambientarán sin exigencia de «decoración alguna». A lo largo de sus dos partes, interrumpida la segunda por un *oscuro,* el protagonista, Juan, aglutinará en torno a su deambular, sospechoso porque no se dirige a ninguna parte, a una serie de personajes, levemente caracterizados, que se encargarán con él de negar la sociedad y ensalzar al hombre, basándose —como ha señalado uno de sus críticos— «en la afirmación de que éste (el hombre) es capaz —natural, eterna e inevitablemente— de cometer los más nobles actos y, simultáneamente, las mayores iniquidades». Al final, el personaje no llegará a los verdes campos del Edén porque, según Gala, «ningún redentor puede elegir su muerte». Expulsado del paradójico lugar escogido para vivir «a pesar de todo», abandonará la escena donde «esperaba» (aunque no sepamos muy exactamente qué), dejando que el espectador soporte, casi físicamente agobiado por la losa que clausurará el panteón, la frase final del guarda: «ya les dije yo que aquí estaba prohibido vivir» (final que preludia, también en ambiguo desenlace, la clausura de otro «Paraíso», el de *La vieja señorita,* años después).

En la primera parte, asistimos al peregrinar de Juan que, desde las afueras de la ciudad (su encuentro con el alcalde), pasa por el mercado (su unilateral diálogo casi absurdo con las vendedoras), entra en la pensión (su entrevista con la dueña y la pareja de mujer y hombre), se detiene ante la portada del «Asilo de incurables» (con mendigos, un muchacho «que toca la armónica» y dos personajes: Nina y Luterio) hasta llegar al cementerio donde encuentra al fin un lugar para detenerse: el panteón heredado de su abuelo. Anclada la acción en el cementerio, se hace mover el tiempo en las diversas acotaciones que introducen las escenas en que van a actuar los nuevos personajes: Manuel y María, la pareja de recién casados que no pueden consumar su matrimonio por falta de lugar adecuado, pero sí se sienten encargados de continuar la unión de los que ya no pueden amarse: «tus labios y los míos son los labios de todos»; Ana, la mujer a quien la felicidad le da «mala espina»: «A lo otro ya le he cogido el tranquillo y cuando viene la felicidad, ya no me entiendo». Y la primera parte se cierra con el comienzo de vida cotidiana, con su café y su hornillo y sus cortinas, que Juan y Ana van a protagonizar, precisamente en la eufemística «ciudad de los muertos».

La segunda parte gira en torno a un único momento: la Nochevieja, cuya forzada alegría desmitifica Gala, mientras nos hace recorrer ya sin Juan los mismos escenarios que al comienzo de la obra. El alcalde y la falsedad de su discurso, la dueña de la pensión y sus farisaicas concesiones, el marido y la mujer y su falta de convivencia, Nina y Monique y su falsa alegría nos ayudan a comprender lo que sucede en el panteón donde se vive un ansia de libertad, hecha expresión en un simbólico anhelo de cantar que, cumplido, conducirá de nuevo a la angustia, a la sordidez; no a la muerte, ni siquiera a la muerte. Nadie ha sido redimido —se le ha reprochado a la obra—; ¿nadie?: ahí queda el nuevo futuro de los desheredados (Nina y Luterio, los

primeros personajes con derecho a nombre entre el conjunto de tipos sin personalidad propia), el niño que va a nacer cuando todo esté «lleno de flores» (esperanza casi cósmica como presagiaba la frase con resonancias bíblicas dedicada a su Madre María: «estás llena de gracia») y el mensaje para todos: «Sed alegres. Sed muy alegres. Cueste lo que cueste».

2. *El caracol en el espejo,* comedia publicada en 1970 y no estrenada, ahonda en el tema de la frustración a través del tema del amor. De estructura episódica y una escenografía apoyada en la iluminación con la que Gala busca ambientar «una continuidad sin solución», siete escenas representan la vida de un matrimonio desde su boda hasta la muerte del marido, «consumido, perdida la razón». Los protagonistas, los únicos cuya identidad se insinúa con las iniciales A y Z (probablemente símbolo de principio y final), se rodean de una serie de personajes, en realidad difusa personificación de ideas abstractas (recurso que luego veremos en *la vieja señorita del paraíso,* ya con nombre y personalidad individual), arquetipos en que se reflejan, como en un espejo, los novios, porque ellos son en el fondo —se nos dice con pleno triunfo de la andadura rítmica— «los que fuisteis, los que seréis, los que pudisteis ser».

Se apoya la obra en un recurso expresivo: el relativismo, los cambios de perspectiva, el protagonismo del punto de vista, diferentes expresiones para un mismo contenido: la desilusión. Nada es como creíamos que era, «igual que el mar antes de haberlo visto» dice el paradójico marinero sin mar. El relativismo está presente en todo momento: crea situaciones cercanas al absurdo que convierte en lengua («Yo soy la madre. Este señor es el suegro. También podríamos decir que yo soy el padre y usted la suegra»); gravita sobre el simbolismo de los personajes que acuden a la fiesta, una fiesta cualquiera, «la que va a celebrarse», cuyo motivo «depende de cada invitado»; fiesta en que «siempre hay un hombre de menos», «o una mujer de más». El relativismo invade al fin la angustia existencial de A y Z y desencadena la tremenda pregunta: «A. ¿quién eres? Tú, ¿quién eres? Z. Yo. Pero, ¿quién soy yo? ¿Quiénes somos nosotros?» La matización del recurso es múltiple: la cuna del niño (muerto en su cuarto cumpleaños) se convierte en caja y el simbolismo barroco se desmesura esperpénticamente en la expresión coloquial: «estas cunitas transformables son muy prácticas». De manera que, por encima de una crítica social, irónica y punzante, queda la tremenda frustración del ser humano que tras decir adiós a lo que quiere («Mañana... si es ayer lo que quiero») descubre el gran engaño: «No éramos necesarios. Ni una hormiga siquiera nos necesitaba».

A y Z utilizan un doble lenguaje: el trivial que pronuncian de labios afuera y el íntimo, el trasmisor de su resentimiento y su angustia (representado entre paréntesis en el texto escrito, realizado con diferente entonación en el texto del espectáculo). El lenguaje subterráneo toma forma en la actuación de los demás personajes, recurso que acentúa el impacto dramático en el espectador que escucha lo bello, lo esperanzado, pero presencia lo vulgar, lo real, aunque de cuando en cuando esta realidad plasme en lograda metáfora: el amor no cambia la vida, «es la vida la que cambia el amor. Lo gasta, lo pule, lo blanquea, como a un guijarro. Y se le va llevando la corriente», se dice en nueva formulación de eterno y manoseado contenido: la inevitabilidad del

final, la ley inalterable de la existencia, inexorablemente cumplidos en ese amor-vivir arrastrado hacia el morir por corriente imparable.

El final vuelve al principio. A los invitados de una fiesta que «ha terminado», cuyo tiempo coincide con el tiempo de la representación, y la oscuridad se cierne sobre dos personajes un tanto marginales al drama: un portero empeñado en que los invitados a la fiesta coloquen un ladrillo para terminar la casa que podría protegerles y la extraña vendedora siempre llorando si no está dormida. Sobre el alegórico proceder de ambos, el espectador medita unas palabras del portero, sin descubrir si son esperanzadas o desesperanzadas: «Volverán y empezarán otra vez... No se cansan nunca de volver a empezar»:

3. *El sol en el hormiguero,* segundo contacto de Gala con el público, provocó críticas dispares. Cuando unos hablaban de su «claridad meridiana», otros preguntaban: «¿Un poema, un ensayo político, un cuento, una historieta, una antología de frases? ¿Qué es? Porque una obra de teatro no es». Ricardo Domenech, que había recibido de uñas *Los verdes campos del Edén,* hablaba ahora de una obra «muy clara en cuanto al planteamiento de la situación dramática, de las relaciones sociales de los personajes y de la acción misma», mientras otros destacaban su ambigüedad y confusión, achacables a «su falta de consistencia dramática». Muy apreciada por su director José Luis Alonso, calificada como teatro decididamente crítico e interesado por los problemas de la realidad española, el propio Gala atribuía la sorpresa del público a dos razones: «primera, porque me había encasillado en "poeta tierno" con *Los verdes campos;* segunda, porque la crítica informativa de los diarios lo desorientó conscientemente. Yo con *Los verdes campos* quise dirigirme al sentimiento. Por tanto, manejo conceptos emocionales, un sentido del humor inmediato, personajes asequibles «per se». Con *El sol en el hormiguero,* me dirigía a la razón. Y empleé, como es lógico, razonamientos; un humor más intelectual, una frialdad intencionada...»

La «comedia en dos partes» discurre enmarcada por dos parlamentos de un personaje, el Rey, que, al levantarse el telón tras «una gloriosa trompetería», se declara en reiterativas y trabajadas construcciones casi paralelísticas «el verdadero protagonista de esta comedia»/«Yo soy, os lo aseguro, el único protagonista». La expresión va directamente al espectador, un espectador colectivo, testigo ante la comedia de la vida, ante uno de tantos escenarios del teatro del mundo en que «los otros entran, salen, recitan sus papeles», aceptando la existencia de un papel principal, de un protagonista: «El destino, el amor y otros abusos del lenguaje son inventos para que yo haga lo que quiera». Al final, será «necesario descansar», el Rey deberá abandonar su papel: dejar el balcón, su sitio, y lo vemos «por primera vez en la plaza»; pasa de la orden a la súplica y deja flotar la ambigüedad al dar al espectador la oportunidad de su propia interpretación: «Quien quiera, puede pensar que he fracasado. Quien no, todo lo contrario», reservándose, desprovisto ya de la seguridad del comienzo, la eterna duda: «probablemente he sido yo el verdadero protagonista de esta triste historia». La comedia se cierra con artificio profundamente teatral, cuya fuerza depende del abanico de matices del «texto del espectáculo» exigido en la acotación: «(Se da la vuelta y va lentamente hacia palacio, con la muerte encima, mientras una luz queda, sola, iluminando el manto, la corona, el cetro, ya inservibles).»

Por medio de una farsa inspirada en la anécdota de Gulliver en el país de los enanos, asistimos a la descripción crítica de una sociedad económicamente subdesarrollada y políticamente gobernada por una monarquía absoluta, descripción que a través de escenarios múltiples (la calle, el salón del trono, la plaza y los balcones) se apoya repetidamente en la fuerza expresiva de la acotación, es decir, del texto espectacular: «En el momento en que el Rey comienza su discurso, una charanga lo envuelve todo. Durante unos segundos *se ve* sólo hablar al Rey. Hasta que mira irritado al Jefe que hace un signo y calla la música», acotaciones portadoras siempre de agudo significado, en este caso la necesidad de destacar la poca importancia del lenguaje en una comunicación desbordante de palabras. Un pueblo acostumbrado a «triscar y retozar», feliz «hasta que le dio por pensar en lo importante y ponerse mohíno», al darse cuenta de que «todos somos responsables de todos», vive una vez más en escenografía y tramoya de opereta la escena de la coronación, repetida e idéntica porque «al pueblo siempre se le deben decir las mismas cosas. Si no, se alarmaría». Cuando el Rey llega a la parte culminante de su discurso —«somos un pueblo grande sobre todos los pueblos»— una sombra se abate sobre todos: Gulliver, llegado «para hacernos creer en nuestra propia fuerza». Cuando se palpa un golpe de estado, cuando falla el proyecto de negar la evidencia, de negar la realidad tangible de Gulliver, el Rey «en aras de la civilización (...) la defensora del orden, la conservadora de los valores espirituales» decide sacrificar al gigante, «el opio de nuestra misión como pueblo en el mundo». Muertos Gulliver y el Republicano (recordemos la premonición de la Reina: «un salvador no puede salvar más que muriendo; no con dejarse ver. Ahí está el mal», pronunciada mucho antes de la aparición de Gulliver), la Reina se llevará al pueblo, se llevará «la esperanza» y «el olvido» por un largo camino «en busca de un sitio que esté limpio, fresco todavía».

Al estrenar la comedia se habló de una «diáfana expresión» al servicio de un «oscuro mundo de significados», de una «pura anarquía mental». Se lo reconoció la voluntad de «teatro épico», la búsqueda de un «distanciamiento» capaz de obligar al espectador a asumir críticamente el conflicto; pero se lamentó que el conflicto se emborronase al tiempo que se distanciaba. No lo creo así: creo que la ambigüedad, el relativismo de los contenidos estaba conscientemente buscado. El derrumbe de los mitos machaca al espectador con continuos, pero diversos mazazos: frecuentes alusiones desmitifican al Rey, a veces con verdadero ingenio, pero no consiguen anular la grandeza de su figura en algún momento, como aquel, ya *oliendo* el desenlace, en que se dirige a los ministros, indignos de ser hombres, porque «los hombres saben llegar hasta las últimas consecuencias: buenas o malas. Ese es su orgullo»: «Vosotros podéis iros. Podéis comer aquí o en otra parte. Y comer es lo vuestro. Podéis reventar aquí o allí. Un Rey no puede hacerlo más que a orillas de un trono. La tragedia es cosa de reyes. Por eso duran poco. Que vosotros duréis o no, no importa: sois sólo figurantes de la escena. Podéis siempre ser bien sustituidos». Tampoco el pueblo se libra de la crítica: la insensatez, la frivolidad y el desenfreno de que alardea hacen meditar al Republicano: «Este es el pueblo que debo defender contra sí mismo... Silencio... Silencio» (frases apostilladas por La Vieja: «Vaya republicano. No habla nunca, y cuando habla es para mandarnos callar. ¡Viva yo!»); si este pueblo que «esta

mañana aplaudía aún al Rey», tan pronto se acostumbra a todo, «Gulliver, ¿de verdad era esto lo que tú querías?»; y a punto está el republicano de dar la razón al Rey: «Si no muriera Gulliver ahora, dentro de muy poco se encargaría el pueblo de matarlo», porque el pueblo nunca ama a los grandes. Algunos han visto un final esperanzado en ese pueblo camino del exilio, pero tampoco aquí el autor ha querido ser totalmente unívoco: «Ya no hay ciudad. Ya no hay país. Lo que sigue habiendo, como siempre, es un rey» —se nos dice al final—, aunque en este caso la sustancia de contenido del texto literario sea anulada cada vez más rápidamente por la forma del texto del espectáculo: «(Mira, despectivamente, los atributos reales amontonados sobre el polvo) (...) (Los buitres, los cuervos, las moscas, casi no le dejan hablar)». Esta repetida y manejada ambigüedad de contenido se refleja en una muy buscada ambigüedad dramática que no es «falta de consistencia dramática», sino recurso consciente que desencadena en el espectador una pregunta: ¿sabe el rey cómo va a terminar la acción? «Aquí todo será trivial» —nos dice al comienzo— «lo único que deseo es que durmáis tranquilos después de haberos convencido con estas escenitas, de que todo acaba bien, como estaba mandado». Ese rey, interlocutor válido del espectador, sirve de vehículo para el otro recurso dramático: la doble utilización del personaje-rey, dudoso protagonista de la anécdota contada, y dudoso protagonista de la comedia representada, que el rey interlocutor ofrece al público como una escuela de buenas costumbres: «Eso os ayudará a comprenderme. Y, lo que es más saludable, a poner en remojo vuestras barbas», nos dice mientras se limpia «la corona con Sidol», al concluir el parlamento con que se inicia la segunda parte.

Al servicio de esta idea central se manejan una serie de símbolos, cuyo significado no fue suficientemente explorado según algunos críticos y cuya polivalencia aparecería ya en las primeras palabras del Rey: «¡Ah!, y no me gustan los símbolos, los tengo prohibidos». Me ha reafirmado en la rica ambigüedad del valor simbólico de la obra la declaración de Gala sobre sus propósitos al escribirla: «Dos cosas. La primera, que para crecer lo importante es convencerse de que uno no es muy alto. Y la segunda, que matar al enemigo en vez de convivir con él es un crimen, cuya víctima acaba por pudrirse pudriendo al verdugo», explicación que aparece perfectamente sintetizada en el texto: «Por fin somos ya todos de la misma estatura», dirá el Rey para justificar su contento al morir Gulliver. Me parece que todos los símbolos se anudan fuertemente a un ovillo que va desenrollándose a lo largo de la representación: «entre un pueblo y un hormiguero no hay tanta diferencia como en un principio pudiera suponerse», palabras que se hacen representación, plena de connotaciones, en la escena plurisignificativa que protagonizan dos niños tras el primer parlamento real. Cuando aparece el salón del trono, se acota: «los otros se agrupan, se desagrupan para correr, agacharse, buscar algo por todas partes, arbitrariamente, dando una verdadera sensación de hormigas», y, muy inteligentemente, se subraya: «Tal pantomima deberá durar apenas lo necesario para producir esa sensación». Muerto Gulliver (tras la evocadora máxima del Jefe de protocolo «si se mata al pastor, se desparraman las ovejas», reiterada en pasado «mataron al pastor y se desparramaron las ovejas»), de nuevo «empieza una breve parodia de las hormigas iniciales expoliando el salón todos». Pero no sería cierta la manipulación consciente de la ambigüedad como núcleo semántico, si al final el

símbolo hombre-hormiga no se cruzase con otro, hombre-abeja: cuando, próximo el desenlace, la Reina anuncia: «Me voy. Me llevo al pueblo», el Rey parafrasea: «Como la Reina (de las abejas) arrastra a todo el enjambre en busca de una nueva colmena». Y la acotación explica: «(un ruido afiebrado y espeso de colmena, que se irá alejando hasta desaparecer en las últimas frases de la comedia)»; inmediatamente, es el mismo Rey quien identifica los dos símbolos hormiguero-colmena: «Allá va, pequeñita, a pie, negra como una hormiga, emperrada en la vida, a contagiar a todos de su fuerza».

Así termina esa nueva redención propuesta por Antonio Gala, con las palabras de un Rey que, humildemente, confiesa: «Los que se equivocaron en su vida, deben hacer digna su muerte», mientras orgullosamente «con la muerte encima» abre su cola de pavo real y con gesto teatral hace mutis: «Seré Rey de mí mismo. Algo que ciertamente no creí que llegara a sucederme. Algo que debe de ser, sin duda, muy difícil».

«Quienes la encontraron confusa —diría Gala de su obra— o eran tontos o no les dio la gana de entenderla...»

4. Pedro Laín Entralgo achaca el efímero triunfo de *Noviembre y un poco de yerba* a su entereza, al desprecio a toda blandura y toda falsedad de un autor que —como ha dicho él mismo— «intentaba contar una epopeya sin héroe. Reducir el país a una bodega». Para José Monleón un público idéntico, aunque fastidiado por su lado crítico y áspero, aceptó *Los buenos días perdidos,* «por su gracia verbal y por el ingenio de muchos de sus componentes dramáticos». En *Noviembre y un poco de yerba,* Gala responde a su sociedad y a su época con una historia que «puede decir más de lo que dice. Todo dependerá de quien la escuche. De las cicatrices que tenga quien la escuche»; no renuncia —como ha pretendido algún crítico— a implicaciones sociales, políticas y morales, ni se queda sólo con la entrañable problemática de la actitud del hombre ante el amor, ante el conocimiento y el disfrute sensorial del mundo. También en *Los buenos días perdidos,* contra lo que pudiera hacernos pensar su escenario imaginativo y barroco, se nos habla de una sociedad concreta, que vive en un tiempo y un lugar concretos.

4.1. Al terminar la guerra civil (dice la «fábula» de *Noviembre y un poco de yerba)* Diego, soldado del ejército vencido, temeroso de las represalias, encuentra refugio en la vivienda de Paula, un sótano bajo una miserable cantina de una insignificante estación de ferrocarril, que Paula comparte con su madre, obsesionada por una locura llena de erotismo. Surge el amor entre Diego y Paula; pasan los días, los años, nacen tres hijos, crecen y emigran y la vida continúa siempre igual para Paula que vive su amor escondido entre los ruidos de los trenes, las canciones de la madre loca y las visitas de Tomás, el guardabarreras (mutilado del ejército vencedor). Al final, Diego, a punto de recuperar una vida normal por la amnistía de 1966, morirá. Lo interesante es saber cómo Gala estructura la «fábula» y convierte sus 27 años en una «historia dramática en dos partes».

Todo es angosto desde el principio en una enrarecida, tensa, patética atmósfera, comprimida en un escenario que simula «desvencijada cantina» en su parte superior, enterrado local con «sensación asfixiante» en la inferior, comunicadas ambas por una «trampilla que se abre hacia arriba»; también desde el principio parece previsto el desenlace: «la trampilla lleva adherida una débil escalera, *arreglada mil veces...»,*

presentimiento que se actualiza más tarde, cuando Diego habla de matar a Tomás «con la bala que queda en el fusil que traje aquella noche».

La «intriga» se estructura en torno a dos núcleos esenciales: la aparición de escenas narrativas encargadas de poner al espectador en antecedentes y la continua utilización de signos indicio de falsedad. Lo primero porque, sólo conociendo lo pasado, podremos entender lo que va a pasar, el drama; porque la acción de hoy sólo importa en función de lo que la ha hecho posible, verdadero y único motor de su mensaje: la denuncia de la guerra y el exilio posterior. Lo segundo porque la única posibilidad de seguir viviendo es admitir que «tener esperanza de algo es siempre muchísimo mejor que conseguirlo». Ambos recursos se entrelazan continuamente.

La primera escena, diálogo de Paula y Tomás (con ribetes esperpénticos en el brindis por el aniversario de la pérdida de la pierna, el «esparadrapito» colocado sobre el palo «para que no se aprecie menos que la otra») cumple la función narrativa de introducir en la intriga que sólo comienza cuando la mujer, mientras levanta la trampilla y baja, exclama: «Y ahora, al infierno, Paula», como narrativa será la función encargada a las escenas que muestran la peripecia familiar o aquellas que ofrecen dramáticamente la llegada de Diego 27 años atrás o su pasado particular.

Lo falso se derrumba sobre el espectador en múltiples expresiones: los delirios amorosos de la madre, «indecencias inventadas» para Paula; las cartas del hijo de Manuel, cuyo contenido se falsea tanto que Paula puede leerlas sin «saber leer»; las cartas de amor de Tomás, copiadas «de un libro para novios» y enviadas por segunda vez: «se conoce que sólo tenía quince y ha tenido que empezar a repetirlas»; «arriba» que «siempre es... según te portes tú», un «arriba» que Diego imagina «lleno de jaras y de pinos y de corderos blancos» y Paula confiesa con «polvo, piedras y cuatro matas secas»; los carritos de madera que tanto suponen para Diego y Paula tira porque «nadie los quiere ya. En el pueblo están hartos de carritos»; el jersey que Paula deshace cada noche, «para que no me dé cuenta de que pasa el tiempo» le reprocha Diego; el casino que es «un rincón donde hay un cajón»; el trigal que es una «maceta con cuatro o cinco espigas»... Pero también el reconocimiento de esa falsedad abruma al espectador: «a lo mejor si un día dijésemos la verdad», insinúa Diego, mientras Paula se aferra a la mentira: «¡Qué va a ser de nosotros si empezamos a pensar que esto no es el casino!», una mentira que es sólo síntesis del obligado relativismo de la obra que hace confluir aquella que Diego temió «iba a ser la última noche de mi vida» y fue para Paula «la primera de la nuestra» en una costumbre «que nos va haciendo iguales los días unos a otros». Tanta falsedad aceptada estalla a veces a borbotones: «Vivir es cambiar, ser otro y otro, andar en busca de algo. Yo estoy parado. Yo no vivo. No estoy vivo ni muerto. Estoy como muerto, como vivo», pero tropieza con el conformismo disfrazado de esperanza de Paula: «Un día serás libre. Serás feliz y libre. Los dos juntos. Todo pasa. Sobre todo lo que nos parecía más importante. Sólo nos queda esto que no importaba nada: esa lluvia, el calor, este tabaco y este poco de vino, el puñado de yerba. Ni estación de partida ni estación de llegada. Trenes y nada más: un agujero», agujero que sólo sirve a Diego «para dormir, para comer, para seguir durmiendo». Ante la tremenda verdad, se agotan las palabras:

«Paula. Para vivir.—Diego. No.»

En la segunda parte, el protagonismo abandona la intemporalidad de los 27 años transcurridos y, en torno al aparato de radio que Paula ha regalado a Diego, la acción se fecha con exactitud: 28 de octubre de 1966. En esta concreción, el mundo de los engaños empieza, angustiosamente, a perder sentido: «No se bromea con un juego, se puede bromear con muchas cosas (...) Pero no con el juego, porque entonces... no hay juego. Se acabó. Y lo único que nos iba salvando era jugar muy seriamente. ¿Qué va a ser ahora de nosotros?» Se pregunta Paula; el juego se mantiene todavía, pero ya con la consciencia de su necesidad: «ya sabes que por las mañanas tenemos que pelearnos. Si no, luego no podríamos hacer las paces para dormir juntos», palabras de Diego que llevan a Paula a identificar ambiguamente los dos planos de la ceremonia: «No me acordaba. Ya no sé lo que tengo que hacer y lo que puedo hacer. He dicho las mismas tonterías tantas veces, que ya las digo de verdad, sin acordarme de que es que tengo que decirlas...»; paralelamente, a pesar de los últimos y desesperados intentos de mantener «los de arriba, arriba. Los de abajo, abajo», los mundos empiezan a mezclarse y por primera vez Tomás, el de arriba, se asoma por la trampilla. En vano, Paula intenta negar la evidencia: «Lo de fuera no existe. No existió nunca...», en vano, porque la tranquilidad de la tragedia, la serenidad de lo continuo se ha roto; y con su ruptura irrumpe el drama, el desasosiego, *in spes contra spes,* todo en confusión creciente; el irrazonable miedo de Diego a la denuncia de Paula, el anuncio de un hijo falso, confusión que encuentra un vehículo expresivo hasta el espectador: la asunción por parte de Paula del erótico lenguaje de su madre. Nada importa ya la escena final: de cualquier forma la búsqueda del *yo,* pero entre todos, se hunde bajo el grito de Paula: «¡Nadie! ¡Este hombre no es nadie!, ¡nadie!» antes de que el telón caiga «lento e indiferente».

4.2. El factor desencadenante del drama, progresivamente esperpéntico, vivido en *Los buenos días perdidos,* es el arquetipo del «forastero» o «invitado» que consigue estimular, preocupar y despertar el pequeño cosmos que lo recibe. Coincide Gala con el público en su polivalente interpretación de la calidad ética del visitante, es decir, si estamos o no ante un hipotético «ángel bueno» corrompido por la suciedad del sitio que le recibe.

El escenario, donde «la antigua capilla de Santo Tomé, situada en el ala derecha del crucero de una iglesia del siglo XVI» ha sido «torpemente adaptada para vivienda» —según el autor—, «debe producir dentera». Y en este decorado aparatosamente confuso a pesar de que todo es en él lo que parece ser, el espectador debe ir elaborando poco a poco y comprendiendo por sí mismo el contenido de una acción con los deslavazados indicios que le van sirviendo unos personajes que forman probablemente el conjunto más desrealizador y esperpéntico de todo el teatro de Gala, sórdida caricatura del existir y del sentir del hombre. Por eso, al final, a pesar de la realidad de la tragedia, el espectador no tiene compasión para quien «¡no ha servido ni para vivir!» Y pocas veces la desolación es más patéticamente real como la transmitida por esa última acotación, profundamente significativa, con que Gala, primer intérprete de su obra, la cierra, abriéndola así a los demás: «Después de unos segundos en que la escena aparece como inútil y sola, la voz de Don Remigio: Feligreses..., feligreses..., feligreses...».

5. Si *Los buenos días perdidos* había sido escrita «con voluntad de contar una historia española», si «sus personajes y su anécdota pertenecen al censo de nuestra tradición», en las dos obras siguientes Antonio Gala utiliza «la Historia de España». «De nuevo escribo hoy una historia española», anuncia al presentar *Anillos para una dama,* y la historia «llena de gozo y pesadumbre» de *Las cítaras colgadas de los árboles* «se desarrolla en un momento (el nacimiento de la España americana) en que, más tajantes que nunca, había dos Españas y una estaba más lejos que nunca de la otra», momento que Gala proyecta sobre el actual: «si corro el riesgo una vez más de escribir sobre Historia de España, es porque tengo la seguridad de que el español debe convivir sinceramente con su propio pasado para poder después convivir con su prójimo», buscando con amorosa querencia la *desesperada confesión* de la Historia. Y en la Historia de España, reciente esta vez, se ambienta *¡Suerte, campeón!* cuyos protagonistas, Víctor y Carmela, van en busca de su pasado mientras intenta —nos dice Gala— «hacer reflexionar a los espectadores, pero con el alivio de las canciones que oyeron tantas veces; con la colaboración de sus propios recuerdos; con la ayuda de un humor que he procurado fresco e inmediato: español, por tanto». Días antes del estreno, casi coincidente con el estreno de *Anillos para una dama,* la obra queda prohibida.

5.1. La primera parte de *Anillos para una dama* se organiza en torno a una serie de núcleos históricos que van desencadenando la acción: el funeral en recuerdo del Cid dos años después de su muerte; el ataque a la ciudad de Valencia por los almorávides; la llegada del rey Alfonso para defender la ciudad. Por entre ellos discurre la vida personal de Jimena, su ansia de vivir: diríamos que este discurrir se inicia con una bella escena de amor, recuerdo de tiempos pasados, perfectamente balanceada sobre una sarta de expresiones paralelas: Jimena desencadena acción y palabras que Minaya recoge cuando Jimena, quizá asustada, ya no se atreve a asumir:

J.M. ¿Tú sabes de lo que estoy hablando?
M. Sí, Jimena.
J. Estoy hablando de amor, Minaya.
M. Sí, Jimena.

M. ¿Sabes de lo que estoy hablando?
J. Sí, Minaya.
M. De amor, Jimena.
J. Sí, Minaya.

Y termina confesando Jimena su intención de casarse de nuevo, de casarse por amor, proyecto tan desorbitado que provoca «como una percusión sorda», interpretada por Alfonso como la llamada de la Historia y por Jimena, en bella antítesis lingüístico-conceptual, como los latidos del corazón, es decir, topamos con una Historia impedimento y prohibición para el amor.

En la segunda parte, el rey Alfonso, de momento dueño de la situación (Jimena presa, Constanza comprada), decide abandonar Valencia (y lo que Valencia significó para el Cid y Castilla), después de prenderle fuego. También ahora gira la acción sobre otra escena de amor, pero, con el cambio de protagonismo histórico, con la consciencia de la imposibilidad del deseo, a pesar de los esfuerzos de Jimena, la escena de amor carece de esperanza, tiñéndose sólo de la nostalgia de la despedida. Rápidamente, como el despertar de un sueño constantemente aludido, se precipita el final.

La relación de los personajes se estructura en torno a un eje bipolar (un sujeto y un complemento unidos en la busca o el deseo), atravesando sin cesar por el eje de las contrariedades y de las alianzas:

Jimena	Rey Alfonso Doña María Obispo Jerónimo Constanza	Minaya

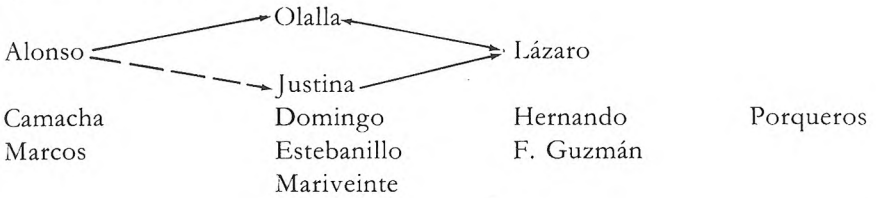
Entre el sujeto Jimena y su deseo Minaya (que representa la vida, la realización), se atraviesan los tres personajes (el Poder, la Familia-orden establecido, la Iglesia). Constanza, que empieza como contrapunto y ayuda, acaba pactando con el enemigo (como aclara el autor: «Constanza —todos los desprovistos—, será devota o venal, según los casos»).

Gala recuerda en la presentación unas palabras de Jimena: «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 que creen estar representando la Historia verdadera». Y precisamente todos esos «accesorios» juegan un papel importante y su conjunto aparece claramente acotado dentro del ambiente general («bastará una cámara en unos tonos neutros. Quizá alguna vaga sugerencia morisca que distinga las localizaciones»), por el autor: «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». Así, «la ropa interior de Jimena es absolutamente actual», se nos dice una vez. Minaya aparece con un «traje vagamente militar, vagamente cortesano, imposible de situar en época alguna», y el Obispo Jerónimo «con ornamentos que pueden parecer románicos o modernísimos». En el funeral, «ellas llevan riguroso luto; trajes largos de corte anacrónico y velados los rostros». Todas estas acotaciones participan activamente para expresar la posición de los personajes respecto a la historia: cuando en la escena tres Jimena pide una bata blanca, su hija le reprocha su falta de seriedad: es decir, Jimena desea olvidar la historia, María se aferra a ella; alternancia que también se hace patente en otros momentos: el Cid deseaba a su mujer bien vestida, pagaba las facturas, pero «Minaya elegía los trajes y me los llevaba hasta Cardeña».

En medio de unos personajes que «hacen» la historia, sólo el protagonista dramático de Jimena está claro: en ella converge el actuar del resto de los personajes y su propio actuar acelera o retarda el curso de la acción. Semánticamente, Jimena acepta la continuidad de la historia, una continuidad sin cambio; porque Jimena tiene algo que recordar, algo que puede mantenerla firme en su soledad, Jimena deberá continuar sola lo pasado en un final dramáticamente espectacular y grandioso.

5.2. La «fábula» que Gala utiliza en *Las cítaras colgadas de los árboles,* es «el relato de un retorno —ese eterno retorno—, de una redención no consentida y de un amor que va más allá de los límites, si es que son límites para el amor los impuestos por unas circunstancias más pasajeras que él». Los elementos de la «intriga» que sobre el

escenario pone en relación a una varia gama de personajes, se integran en torno a un eje central doble:



Dos sujetos, antagonistas en todo, Alonso Vargas, Lázaro de Ayala, y dos objetos, Justina (la cristiana)-Olalla (la judía). Un sujeto, Lázaro, ama a Olalla y es y fue amado por ella y por Justina. Pero Lázaro huye, obsesionado por la limpieza de sangre, fruto de las convenciones sociales, no sigue las leyes de la inclinación, las leyes del amor, y será castigado por ello (con la imposibilidad para el amor carnal). Otro sujeto, Alonso, el poder detentado, se casará con Justina (en un principio destinada a Lázaro), y amará a Olalla; al final (temeroso de que se destruya el orden establecido), la matará. Justina, obligada a no seguir las leyes de la inclinación, aturdida, tampoco actuará de acuerdo con el código social establecido, pero seguirá la naturaleza «mal»; también será castigada por ello: matará a su propio hijo (fruto de una equívoca unión con el Bachiller Hernando, a medio camino entre la realidad y la iluminación). Sólo Olalla, que ha amado siempre y mucho, por encima de cualquier tipo de represión, conseguirá al final, víctima voluntaria y propiciatoria, que las cítaras desciendan de los árboles, para intentar, contra todo y a pesar de todo, cantar en libertad. El resto de los personajes se estructura en bloques que sirven de marco y ambientan la acción con sus posturas ambiguas. Ni los viejos, ni los jóvenes, ni los representantes de la Iglesia y la Universidad y el pueblo, consiguen aclarar su posición, aunque el gesto final de Fray Guzmán deje un resquicio a la esperanza.

La primera parte de esta historia se desarrolla en dos escenarios claramente diferenciados que coinciden con la subdivisión en dos segmentos, el primero de los cuales se inicia con una movida escena en lo oscuro cuya expresividad depende exclusivamente de voces y ruidos. La variedad de personajes y la conversación variopinta y entrecortada del primer fragmento en la casa de Alonso contrasta con la intensidad dramática del diálogo de la pareja protagonista que, tras la intervención del muchacho Estebanillo (justificada sólo por la necesidad de objetivar y confirmar las palabras que acaba de pronunciar Olalla), alcanza el clímax de llanto y grito que interrumpe la accción. La segunda parte es mucho más diversa. Se abre con una equívoca conversación entre Justina y Hernando, en que se nos justifica la presencia del niño que llora continuamente en escena, y se cierra con el Angelus anunciador de la venida de Lázaro. El segundo fragmento se desarrolla también en casa de Alonso, al final de una simbólica cena que culmina (siempre la judía en los momentos álgidos), con la llegada de Olalla, que abre paso al despótico triunfo de Alonso declarando a Lázaro tonto del pueblo, mientras nos enteramos de la muerte del niño por su madre Justina. Viene luego la breve escena de la Misa y el deseo de Lázaro y Olalla de casarse. Pasamos al cuadro en que Lázaro actúa de evangelizador en el encinar.

Volvemos a la casa de Alonso donde Justina, presa, recibe a Olalla para avisarla del peligro que se cierne sobre Lázaro. Y vuelve el reposo de la escena de amor que acabará precipitadamente con la tragedia: la muerte del redentor Lázaro a manos de Olalla (porque «a quien se ama hay que dárselo todo: hasta la muerte»), y la de ésta (que corre «a descolgar las cítaras de los árboles y ponerme a cantar») a manos de Alonso.

Dos elementos complementan y soportan el texto literario: el sonido y la música, manejados con gran intensidad y cuidadosamente adecuados a cada contenido. Las primeras escenas discurren entre gritos de «terror y espantosos», gruñidos, carreras, alborotos, forcejeos, crujidos de madera, entrechocar de cuchillos, ruido sordo de un cuerpo que cae, un trueno lejano, ladridos de perros que contagian a perros más próximos; y sobre ellos, alternando con el salmodiar del *Dies irae,* continuo y monótono, el llanto de un niño. Música de órgano acompaña la misa con retablo barroco de Fray Guzmán, y su rechazo de la boda de Lázaro y Olalla, y contrasta con «las voces lejanas de un villancico que se acerca», símbolo de la Navidad de los desheredados, como simbólicamente la aparición de Lázaro se hace coincidir con el sonar de la campana anunciadora del Angelus; pero el sonido verdaderamente simbólico de la obra es «el ruido de chicharras y grillos, como una noche caliente de verano», que será alternativamente ensordecedor o inaudible «según los estados de ánimo y el recuerdo de Olalla», sonido que acompaña la muerte de Lázaro y que al final crecerá mezclándose triunfal con «una música de cítaras» (significativamente después de que Fray Guzmán «casi a escondidas» bendiga los cadáveres), signo sonoro del cumplimiento del mensaje de la obra aludido en su título. Un riquísimo sistema de accesorios, sin cuyo simbolismo el mensaje parecería frío e intrascendente, ayudan al espectador a elaborar con su comprensión el texto del espectáculo: nada es gratuito en el manejo de los objetos que ambientan el auténtico rito del sacrificio del cerdo: aceite e hisopo para bendecirle, el gran cuchillo con que Alonso consuma el cruento sacrificio y la sangre que Olalla va recogiendo en un lebrillo, sangre llena de poderes, que servirá a Alonso para hacer ostentación de pureza de raza: «La sangre de los cerdos sólo mancha a los que no tienen limpia la suya, Olalla. Un cristiano viejo se honra con ella»; por fin con las aliagas «comienza el rito del fuego». Aún algo más, el cerdo se colgará bajo el escudo y la cruz de Santiago que acaban de enmarcar la primera evocación de Lázaro de Ayala. La alusión concreta a la inevitabilidad de la muerte del cerdo para que pueda ser comido nos traslada al cuadro evangélico de la segunda parte en que pan, queso y embutidos son troceados y repartidos por Lázaro. El simbolismo religioso sigue visible en la Biblia de Lázaro y en el breviario del Bachiller que hace decir a Alonso: «Saber leer son quimeras que llevan a los hombres al brasero y a las mujeres a la casa llana». Tampoco es posible desprender de lo religioso la carga simbólica de los cuchillos de Olalla, utensilios del paradójico oficio de una judía conversa que, manoseados a lo largo de la obra, cumplirán perfectamente su función consumando el sacrificio final, la muerte del redentor. Reflejo de la concepción barroca del mundo y la vida humana sería el ataudcillo que contiene la espada y el brazo del viejo Marcos, el loco-cuerdo de la literatura española, con su epitafio de enunciación colectiva: «Juntos vivimos, juntos luchamos, justo es que juntos descansemos», ataúd que será destrozado al final. Y el poder tiránico, despótico

y absoluto se concretiza en la vara de Alonso cuyo uso no es monocorde, sino que se va matizando a lo largo de la obra: «con su vara más agarrada que nunca», «con su vara, muy superior», «dando con la vara en el suelo», son algunas de las acotaciones hasta que Lázaro le despoja de ella porque «no te dieron esta vara de la justicia para maltratar a los indefensos, sino para dirigirlos a donde les convenga». En fin, todo un lujo de fórmulas e indicios para justificar el estallido final: «¡Benditos sean los que estrellen a vuestros hijos contra las rocas!».

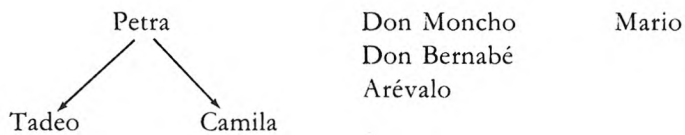
6. El mismo Gala expone claramente el esencial mensaje de la «fábula» contada en *¿Por qué corres, Ulises?* En la presentación de la obra, partiendo de lo meramente anecdótico («Un Ulises 75 que a la Nausicaa 75 le parece esencialmente un burgués cursi y anticuado, cuyos conceptos, ideales y moral están mandados retirar hace ya mucho; con el que sólo en el oscuro silencio fisiológico —y aún así no por demasiado tiempo—, puede entenderse»), llegamos a lo abstracto, a lo que se nos ofrece trascendental: «el triunfador siempre acaba por fracasar (...) y ser sustituido por otro nuevo triunfador». El intemporal aforismo se concreta en el discurrir de la acción: Eurialo (novio de Nausicaa), sólo espera «que te levantes para ocupar tu puesto», y Telémaco, el hijo, «el *fiel* Telémaco», «por descontado lo que quiere es alzarse con el trono de Ulises»,. En el epílogo se nos pide comprender «que todo hombre es, en definitiva, un pobre hombre y que toda mujer, sea como sea, no es más que una mujer». Y entre portada y cierre, como un juego, jugado seriamente como todos los juegos, la odisea, la actualizada odisea de «una posguerra náufraga» en la que *todos* estamos implicados y de la que «a la larga da igual retornar vencedor o vencido». Ambos textos, presentación y epílogo, crean la atmósfera necesaria para el «distanciamiento», para amarrar la especial interpretación que el espectador debe dar a lo que se va a representar o se ha representado ante él.

El sostén que permite trabar todos los elementos de la «intriga» dramática es la interrelación sueño-realidad, vehículo expresivo de la seguridad de que nada es lo que parece, quizá porque nada es lo que debería ser, contenido que se hace tangible en la continua negación del «texto» de la palabra, de su sustancia comunicada, por el «texto» de la representación, preocupado de hacerlo consciente en cada una de las acotaciones: en casa de Nausicaa, Ulises debe representar con «una punta de malicia, como si representase un papel que se le ha repartido»; en Itaca, en casa de Penélope, «con una ironía dominadora, que abandonará muy poco en esta escena, sustituida por un asomo de enojada grandeza». A pesar de la aparente diferencia estructural de las dos partes de la obra, mantienen en realidad una perfecta simetría: en la primera parte, sobre las escenas de amor de Ulises y Nausicaa (contrapunteadas por las «sensatas» reflexiones de la nodriza Eurimedusa) se proyecta la Penélope soñada, la que «habla como a Ulises le gustaría oírla hablar»; frente a la Nausicaa «más arriba del moño de tus cuentos», una Penélope dispuesta a ser «toda oídos» para «esa maravillosa hazaña de los lestrigones». En la segunda parte, sobre las escenas de amor de Ulises y Penélope (con el contrapunto esta vez de una nueva criada, Eurimena), la Nausicaa soñada, ahora defensora de sueños («Tú eres un mito, Ulises»), nada puede ante «la mujer discreta», la anhelada «compañera apacible y paciente». La simetría es constante: en la primera parte, Nausicaa, para quien el caballo de Troya es sólo un transporte incómodo y el

Olimpo de Ulises «un patio de vecinos atestado de zorras y maricas»; en la segunda parte, Penélope, para quien la guerra de Troya se hizo «porque competir con Troya era ruinoso; fabricaba más que toda Grecia». Si en los primeros arrebatos amorosamente trágicos de Nausicaa Ulises debería ser muerto por el joven Eurialo «porque es viejo simplemente y está cansado» [...] mátalo porque se llama Ulises y el nombre no te gusta», en la segunda parte, incruenta, serenamente, sin pasión esta vez, Penélope propone la muerte del olvido, porque si no el joven, Telémaco, «tu hijo te mataría por defender el honor de su padre. Una vez más, Ulises será víctima de Ulises». Y con la patética continuidad de una canción de cuna que en su sueño entonó Nausicaa y ahora entona Penélope, Ulises se despide de Ulises, como antes ya dijo adiós al mar: «... lo inesperado, la tensión, la lucha abierta. Sí, la vida, la vida» porque —y ésta nos parece la patética clave del interrogante del título— «Hay que elegir. Y elegir, ¡qué horror!, es siempre renunciar».

7. En diciembre de 1983, Gala elegía para reunir sus tres últimas obras un título: *Trilogía de la libertad,* y escribía: «... quien se opone a la libertad comete el crimen más grave: atentar contra la esencia del hombre».

7.1. Con *Petra Regalada,* «historia de un ser humano, o de muchos seres humanos, quizá demasiados», Antonio Gala ha creado un drama de personaje. El protagonismo de esa «vida límite en apariencia» es clarísimo y la obra, por referencia a ese personaje central, ofrece lo que llamaríamos estructura radial, rica y variada. Aparentemente estamos ante un sujeto, Petra, y su deseo, Mario, entre los cuales se oponen las «fuerzas vivas» (el Poder y los ejecutores de ese poder):



Pero Mario —lo deseado, lo buscado— se limita a dejarse arrastrar por la historia, es incapaz de responder al deseo y la busca; Mario es fiel al pasado porque aspira al poder: su meta es el puesto dejado por Don Moncho. En Camila, que sabe que «la vida, al principio, es ir perdiendo un gusto cada día, luego es ir recibiendo cada día una coz», ya en una edad en que «todo lo que sucede, sucede por segunda o tercera vez», el papel de ayudante y el de oponente acaban confundiéndose: ella, contrapunto, crítica y ayuda, acaba contagiándose de la esperanza de su ama; por eso, al final, podrá acompañarla en su camino hacia la libertad. Tadeo, «un oligofrénico de quince años», será a lo largo de la obra objeto de los cuidados de Petra, única capaz de comprender la peculiar sensibilidad del muchacho «que se abraza a la mula Dorotea y se le oye llorar bajito». Al final, matando a Mario, actuará de vengador inconsciente que abrirá las puertas del futuro; precisamente Tadeo que, si sentimentalmente pertenece a Petra, realmente es producto degenerado de los dislates del otro grupo.

La primera parte se divide en dos segmentos, más breve respecto al número de escenas y a extensión el primero que, después de una permanencia constante de Petra y los «tres viejos» (así llamados por el autor en las acotaciones), casi constante la de

Camila y esporádica la de Tadeo, termina con la aparición de Mario (sonriente, seguro, *joven)* ante todos los personajes. El segundo es mucho más variado en cuanto al movimiento, ya que sólo permanece como constante Petra que va de un grupo a otro (los «viejos» y Mario) como si ya existieran dos mundos. Comprende un diálogo de amor (a caballo entre lo exquisito y lo ridículo, como corresponde a la situación) y se cierra con el brillante casi monólogo de denuncia sostenido por Petra tras una escena, la penúltima, en que estuvieron presentes todos los personajes, excepto Mario. La segunda parte se articula también en dos fragmentos separados igualmente por un descenso de luz. Manteniendo la composición simétrica con la primera parte, esta vez es más largo el primer segmento que el segundo. Como es lógico, no aparece don Moncho, aunque su presencia no física domina la escena pendiente de su desaparición. Y la figura de Petra ya no está constantemente presente, contrastando con la llamativa presencia casi aboluta de Tadeo, motor activo del desenlace. La obra se ha abierto con cinco personajes y se cierra con otros cinco: significativamente Tadeo ha sustituido a Don Moncho (Mario, que no aparece al comienzo, está presente, pero muerto, al final).

La intención de Antonio Gala ha sido, una vez más, acudir a la historia: la historia «risible y anhelante» de Petra Regalada «es una historia individual y, en cierta forma, una historia común; pero que acaso nunca pudo —o podrá— suceder en otra parte que en España». *Petra Regalada* es, en cierto modo, la culminación de una etapa del teatro histórico-político de Antonio Gala. Si en *Anillos para una dama* manejaba personajes históricos, imaginados «al margen de la Historia rigurosa» y en *Las cítaras colgadas de los árboles* dotaba a sus personajes de ficción de nombres tomados de la literatura española, cargados de realidad previa, en *Petra Regalada* era el espectador quien cargaba a los personajes (lo menos importante es si acertaba o no) con nombres y rostros. Entre todos ellos, de título a título, late la amorosa querencia por el quehacer de la Historia.

Petra, eje de «amor y desamor, corrupción y purificación, júbilo y catástrofe», aparece como símbolo de una confiada andadura de futuro. Petra ha sido encargada de romper la continuidad de la historia. Petra ama sola; ella es, sin pasado, una gran fuerza y, comunicando esa fortaleza, caminará, acompañada, hacia el porvenir. Su final es natural y simple, no necesita grandiosidad espectacular o dramática porque lo válido es su cotidiano quehacer. Tal vez en ella se cumple aquel destino que Gala había preconizado en *Anillos para una dama* al escribir: «Jimena se resigna a su papel de personaje con la dudosa esperanza de que, en un posible porvenir, alguien alcance la libertad que a ella le fue negada». Desde su aparición «en un sillón frailero un poco alto, como entronizada» será centro de esa estructura radial que, desde una óptica dramática, caracteriza la obra. No es sólo que a través de ella conozcamos a los personajes; es que los personajes parecen expresarse en el lenguaje que Petra deberá asumir después. Al final de la primera parte, Petra, enamorada, deslumbrada porque «hasta el agua que nada espera brota esperando alguna sed», para destrozar un orden impuesto, para detener la «riada» que formó el arrastre de un conformismo de treinta años, como incontenible aluvión, había amontonado el más rico léxico de toda la obra: palabras cultas, términos vulgares, sintagmas amalgamados libremente sobre cualquier exigencia gramatical, refranes recién estrenados connotados por un nuevo sentido

improvisado, que culminarían en la frase definitiva ante el infarto de Don Moncho, casi aforismo, con que se cierra la primera parte: «No usar el corazón más que para morirse». Cuando va a terminar la segunda parte, destruida la nueva tiranía, eliminado el nuevo cacique, Petra recoge sus palabras, sus palabras que eran lo único válido, palabras con autonomía propia, importantes por sí mismas, con independencia de quien las pronuncia. Y con ellas, apoyándose en ellas, aceptando que haya «más gente sola» y «gente más sola», emprende el camino, musitando, sin grito, la buena nueva, la confianza esperanzada en el futuro que las palabras anuncian: «Destruir las murallas. Desatarme. Desatar a los míos. La vida empieza ahora, ahora... ahora».

7.2. En *La vieja señorita del Paraíso,* Antonio Gala va a hablar «del amor y de sus antagonistas: es decir, del amor y de todo lo demás». Confiesa que «el individualismo casi anárquico y la libertad voluntariamente ensimismada de la vieja señorita se han contagiado a la comedia. No hay aquí sumisión a convencionalismos teatrales; ni se justifica lo que sucede, puesto que sucede; ni se procura la verosimilitud». He aquí los ejes que determinan la peculiar estructuración de sus sistemas de signos, es decir, la elección de recursos, la organización de los códigos y las relaciones de los personajes.

Nos encontramos ante una de las múltiples facetas de un tema («menosprecio de Corte y alabanza de aldea») repetido en la literatura universal: la antítesis tradición-progreso (falso progreso, aunque una parte del pueblo lo considera como tal) y el intento de resolverla integrando al inadaptado, al rebelde, sometiéndolo a las exigencias de un bienestar individual; en último término, obligándole a renunciar a su libertad. Los personajes se agrupan por parejas: unas con sus componentes presentes en idéntico tiempo, al escénico:

Elena	Don Borromeo
Tobías	Ramiro
Gracia	Ismael

Otros, presente sólo uno de los componentes:

Adelaida	Amante esperado (que en un momento toma forma en Dimas, encargado de fingir su papel, pero que también ha tenido su verdad, ha amado, ha formado pareja, acontecimiento simétrico con la historia de la vieja señorita).
Micaela	Juan (muerto, ausente, pero con continua presencia en la escena en constantes alusiones).

Frente a las huestes del amor, los antagonistas, todo lo demás: la autoridad (Don Herminio, el alcalde) y el poder económico (Mister Stone, connotado por su apellido y su nacionalidad americana, hasta por el negocio que busca, cuya posición se refleja en su denuncia de la frase «haz el amor y no la guerra»). Este haz de protagonistas cumplen un destino escénico; inamovibles unos siempre en el mismo puesto, frágiles y cambiantes otros acuciados por presiones más o menos fuertes, viven una acción

que, dividida en dos partes, ofrece una serie de correlaciones encargadas de configurar la estructura de la obra que se anuda en torno a dos núcleos de contenido: la constancia en el recuerdo al minuto de amor de la vieja señorita Adelaida y el proyecto de Míster Stone de instalar una fábrica de armas en el lugar más cargado de tradiciones del pueblo. Los protagonistas de ambos núcleos significativos medirán sus fuerzas en la obra y, de alguna manera, decidirán, según su capacidad de compromiso, el destino del resto de los personajes.

Ya desde la primera acotación destaca la cualidad de prototipos con que los agonistas están concebidos: don Borromeo, el vicario; Elena, condesa; don Herminio, el alcalde; Ismael, el encargado negro; Gracia, la camarera, se nos ofrecen inseparables de la etiqueta que un convenio social les ha adjudicado, aunque luego sepamos que, paradójicamente, algunos de ellos han llegado al papel que ahora desempeñan traicionando, de diversa forma, su trayectoria «natural». Es normal que el signo teatral sea independiente de su configuración extrateatral: un actor no es un hombre, sino que «representa» a alguien, «significa» un personaje. Pero aquí estamos ante una utilización de ese signo teatral muy característica: nuestros personajes no sólo «representan» un personaje determinado que cumple un papel determinado dentro de la obra, sino que «significan» además un arquetipo, que el autor ha hecho consciente desde la primera acotación de su texto. Cada uno de ellos es signo de ser y, a la vez, es signo de signo; tiene un valor denotativo y connotativo. Sólo Adelaida no representa nada; aunque se nos haga creer que ella es el mito, aunque sus antagonistas crean que ellos la utilizan como mito, en realidad es la única que vive una vida suya y, por ello, sirve al autor como catalizador de todo lo demás. Como Gala señala en la introducción, su mundo es el verdadero y nosotros debemos penetrar en él, porque, como ella misma recomienda a los demás, hay que comprenderlo todo, hasta lo incomprensible, «sobre todo lo incomprensible».

En la obra parece palpitar un peculiar pesimismo que, por encima de apariencias, el espectador presiente desde la primera aparición de Adelaida tremendamente consciente de la falsedad de «todo lo que da de sí este paraíso». Captamos un continuo vaivén de dudas y seguridades, una duda bendita porque «permite esperar», una duda atenazante que se disuelve en cómica amargura o nos oprime envuelta en balbuceante angustia, dudas que sólo parecen resolverse en un comunicado panteísmo que se tiñe de esperanza apoyándose en la continuidad, en la aceptación del todo es uno y lo mismo. Hasta en los momentos de apoteosis amorosa late un profundo pesimismo existencial, que se endurece en un angustioso pesimismo social, a veces con un alto índice de amargura. Sobre el canto a la vida gravita el malestar de un conformista escepticismo: «No ha vencido el bien, tampoco el mal; la partida ha quedado en tablas, como estaba», que, al final de la obra, cuando los bomberos van a clausurar el «Café del Paraíso», si bien no lo anula, oscurece, al menos, la contagiosa esperanza de otros momentos apoyada siempre en la continuidad del amor. A pesar del mensaje final de Adelaida (actualizador de otros finales de obras anteriores): «Sed dichosos y libres y haced dichoso y libre el mundo que empecéis», todos estos contenidos, inmersos en la ambigüedad y en el milagro de la polisemia literaria, dejan flotando el gran interrogante, siempre cuestionado y jamás resuelto, del absurdo e imparable fluir de

la existencia: «Es agotador gastarse bromas sobre el sufrimiento de dieciocho años. Decirse: "Quién se iba a imaginar esta felicidad", o "todo acaba como debía acabar". Porque ¿para qué, entonces esos dieciocho años?»

7.3. Según Antonio Gala «se trenzan el apasionado deseo de la libertad y el apasionado temor a la libertad». Si «la angustia es el temor de lo que se desea», el clima de angustia que pretende crear *El cementerio de los pájaros,* precisamente al vislumbrar la posibilidad de una libertad que se cree largamente añorada, sólo se justifica en la tremenda crueldad que supone la obligación final de «no querer querer»: si la libertad ofrecida es por definición deseable, es aún más paradójico que la inteligencia haya sido estimulada para luego frenar el alcance de su búsqueda, para negar el premio a su esfuerzo.

Dos parejas en una etapa un poco distinta de su madurez, cuya edad ha sido fijada exactamente por el autor (Deogracias-Emilia, 59-52 años; Nicodemo-Martina, 47-38), van a proyectar su lucha ante una alternativa contradictoria sobre una tercera pareja (Miguel-Laria, 35-16 años) que representan, y no sólo por el hijo que esperan, el triunfo de la vida, la posibilidad de evadirse de un esquema de referencia dado que parece oprimir la condición humana. Sobre todos ellos gravita la personalidad del abuelo, el gran protagonista ausente del escenario, cuya presencia anuncia la primera frase de la obra: «Va a bajar al anochecer». Don Juan Bautista de Aguayo agoniza desde hace tiempo paralítico en una silla de ruedas, desde la que diseca pájaros para alimentar su cementerio, porque «el remedo de vida de los pájaros es lo que me han dejado. En esta silla no puedo ya vivir, sino imitar la vida»; un hombre que mantiene a sus hijos «con la cabeza bajo el ala», dice su nuera, utilizando una vez más la metáfora símbolo anunciada en el título.

La acción, que tiene lugar en el tiempo real de una noche de San Juan (en la que todo fue, es y será posible: «Aquí todo lo que ha pasado, ha pasado en una noche de San Juan. Y lo que no ha pasado, pasará»), distribuye su tiempo escénico en tres actos, primero y segundo agrupados en una primera parte. El primer acto, que va ofreciendo los caracteres de los personajes, sus aficiones, sus crispaciones, termina con el convenio de dar muerte al abuelo (instigadora Emilia, cómplices más o menos convencidos los otros tres): en la cena solemne que él mismo ha deseado, verterán el veneno en su copa, acto sólo consumado *en voluntad* al anunciar su nieta Laria desde arriba que acaba de morirse. La oscuridad cae sobre unas palabras tensas de Emilia: «Puede servir la cena. Cuanto antes. Estamos todos: no hay ningún invitado», palabras en las que late implícita la alusión a aquel «alguien a quien el abuelo dice que le regalará esta casa y sus tierras». El segundo acto, ya en la «noche cerrada», tras «la cena y la sobremesa», desarrolla la orgía de una libertad recién estrenada, libertad que intenta manifestarse cambiándolo todo, empezando por lo más fácil, lo más exterior. El acto termina con la aparición de Miguel (también hijo, aunque no legítimo, del abuelo, a quien éste «pagó colegios y estudios y carreras», pero que prefiere andar de pueblo en pueblo, sonriente, «libre como la luz») y el anuncio de un testamento que siembra la duda y el malestar entre todos. Con el brindis de un Miguel, mensajero de conceptos equívocos, no «por la nueva vida», simplemente «por la vida», se cierra la primera parte. El acto tercero necesita atar todos los hilos, explicarnos un pasado y

un presente que acabarán determinando el futuro. Empieza combinando los fragmentos del testamento rasgado por Miguel; siguen los proyectos de esa vida futura en la espléndida escena del rezo del rosario y el espectador es informado de las historias de los personajes que, crispados íntimamente, explotan en estallido de látigo y se mortifican unos a otros. Tras la escena de amor de Miguel y Laria (quizá la más floja de la obra), se prepara el final: puesto que ya «el viejo se había ocupado de matarnos y colocarnos sin remisión en sus estanterías», no hay más que una salida: el asesinato de Miguel, «el enemigo verdadero [...] nuestra desesperación», asesinato en que Emilia, de nuevo, pretende involucrar a los demás: «Tú lo sabes. Y tú. Y tú. Porque vosotros sois los ofendidos», un asesinato consumado entre simbolismos «en el nombre de Dios», precisamente sobre quien «viene de otro mundo y debe ir a otro mundo». Tras los gritos y la huida de Laria, el conformismo, la tremenda profecía del conformismo: «Déjala. Volverá. Volverá por lo mismo que nosotros nos quedamos». Y, como al concluir el primer acto, lo cotidiano, lo normal, lo irrenunciable, la tremenda soledad acompañada y cómoda: «Martina, prepara el desayuno».

Este mundo escénico sólo puede existir sostenido por una riquísima gama de símbolos que favorecen la variada interpretación que espectadores y críticos han dado a la obra, concebida como una gran paradoja: aparentemente palpita en ella una búsqueda de libertad, se nos ofrece como una crítica a la opresión; pero búsqueda y denuncia conducen sólo a la nueva opresión y al nuevo conformismo que de ella se deriva. Dos unidades dramáticas canalizan la acción: el concepto de libertad, inseparable del concepto de vida, en relación con los cuales podría establecerse una tipología de los personajes, cuyo catalizador sería Emilia, auténtica protagonista de la paradoja, que representará ante el espectador, desde el primer momento, una obsesiva defensa del anhelo de libertad, un canto a la vida, que parece profundamente sincero, ligado a la denuncia constante de su fracaso vital. Martina anhela el campo, tiene deseos primitivos; a su lado Nicodemo, aún digno de plenitudes, espera y teme a la vez cómo será el futuro; su hermano, Deogracias, ya no desea elegir, ha envejecido, se ha resignado y ha hecho una elección consciente: «seguir siendo lo que soy, un desgraciado». Frente a ellos Laria y Miguel, el deseo de irse «a cualquier parte, a todas partes. Es igual, a vivir juntos». Al final la paradoja múltiple se ha cumplido y con ella el irrenunciable destino tan pesimista y poéticamente meditado por Deogracias sobre su puzzle: «Así es la vida: sólo nos dan retazos de las cosas. Como un rompecabezas que hay que ir componiendo sin saber qué representará. Y hay piezas que no encajan y otras que se extravían. Y aunque no se extravíen, qué incomprensible es una pieza suelta». Pesimismo que comparte Emilia: «O las encuentras a deshora cuando una ya se ha hecho a ver el hueco de la pieza». Y cuya amargura aún extrema su marido: «He perdido una pieza y lo malo es que ni siquiera estoy seguro». Al final, porque «estar solo es el primer riesgo de ser libre... Y el riesgo de no ser libre es también estar solo», absurdo kafkiano en su quiasmo perfectamente simétrico, «seremos relativamente libres, estaremos sosegados. Es lo más que el ser humano puede ambicionar». Todo está en su sitio, cada cosa en su sitio, los que querían quedarse y los que soñaron irse; es inútil que nadie pretenda vivir de otra manera, volverán fatalmente, inevitablemente a ocupar su lugar, como las piezas del puzzle de

Deogracias que, cuando se pierden, aparecen en el lugar donde no debían estar pero que, todo consumado, aceptado todo, están allí «junto a tu pie izquierdo», sin esfuerzo, sin distancia, en un *mundo feliz*.

«Sed alegres. Sed muy alegres. Cueste lo que cueste» decía Juan al despedirse de sus amigos antes de emprender con Ana el camino a los *verdes campos del Edén,* pero tropieza con «guardias, uniformados y con armas y perros, linternas». «Aprendamos entre todos a estar en paz, que es también un oficio», decía la Reina de *El sol en el hormiguero* en busca de un sitio «limpio, fresco todavía». «¿Por qué, por qué, por qué?» gritaba la Paula de *Noviembre y un poco de yerba* negándose a admitir la vacuidad del sacrificio: «¿Y nuestros 27 años?» «En Orleans es siempre mediodía» creía Consuelito, pero su muerte deja paso a la esperpéntica interpretación de las campanadas del ángelus: «Hortensia. ¿Qué son esas campanas? ¿Un milagro? Gracias, Señor (tono maldito). ¡Por lo menos queda algo que vender!» La soledad de Jimena, el sacrificio de Lázaro y Olalla, el eterno ritornello de Víctor y Carmela, el resignado y amargo «Buenas noches, Ulises. Adiós, Ulises», su «terrible volver», su «terrible elegir», ¿qué se hicieron?

Contemplado desde su «Trilogía de la libertad» el teatro de Gala ha planteado siempre el problemático existir del hombre; por humano, difícil, incómodo, insatisfactorio; para el que siempre, como alternativa, existe el cómodo, el tranquilo conformismo. Y en esta tensión amarga y sincera palpita la certeza angustiosa de que los defensores de esta alternativa están cargados de razón. Petra Regalada tiene de todo y se conforma; cuando se compromete, cuando se le hace consciente su angustia existencial, sólo encuentra una amarga y desilusionada pregunta: «¿Dónde está la mañana luminosa?» También Mister Stone (el antagonista de *La vieja señorita del Paraíso)* tiene razón «porque el mundo no es un paraíso» sino una casa de vecinos «en la que tenemos que vivir con los pies en el suelo». Y también tiene razón Emilia cuando ofrece a sus compañeros de *El cementerio de los pájaros* «todo el tiempo para descansar». El pueblo sin murallas de Petra Regalada, el Paraíso que íbamos a construir «entre todos» en *La vieja señorita...* es en la casa de los Aguayo «una cruz común» que también debemos «llevar entre todos». Aquella libertad que en *La vieja señorita del Paraíso* se exigía «para lo que sea. La libertad no se da a trozos» se convierte en *El cementerio de los pájaros* en la *peor tiranía* «porque no la conocemos y no estamos en edad de aprenderlo».

Parece que hoy, *veinte años después,* el teatro de Antonio Gala se cierra con un profundo pesimismo: la aceptación de la tranquilidad, de la resignación. Afortunadamente, antes de caer el telón sobre su última obra, *El cementerio de los pájaros,* una canción abre de nuevo las puertas a la incertidumbre, a la incomodidad, a la vida. Abramos también nosotros nuestros comentarios en la seguridad de que, sea cual sea nuestra interpretación, siempre existirá el hecho de que el texto teatral contiene una reserva de significado y de sentido que podrá revelar y precisar, eternamente, nuevos valores significativos.

CARMEN DÍAZ CASTAÑÓN
Plaza de San Juan, 2.
MIERES DEL CAMINO (Oviedo)