


3-1995

# Tensión Antitética: Estilo y Contenido en el Teatro de Antonio Gala

Estrella Cibreiro

*College of the Holy Cross*, [ecibreir@holycross.edu](mailto:ecibreir@holycross.edu)

Follow this and additional works at: [http://crossworks.holycross.edu/span\\_fac\\_scholarship](http://crossworks.holycross.edu/span_fac_scholarship)

 Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Cibreiro, Estrella. "Tensión Antitética: Estilo y Contenido en el Teatro de Antonio Gala." *Hispania* 78.1 (1995) : 1-12

This Article is brought to you for free and open access by the Spanish Department at CrossWorks. It has been accepted for inclusion in Spanish Department Faculty Scholarship by an authorized administrator of CrossWorks.

# Tensión antitética: estilo y contenido en el teatro de Antonio Gala

Estrella Cibreiro  
*College of the Holy Cross*

**Abstract:** Las obras dramáticas de Gala manifiestan una concepción filosófica de la realidad como una combinación de fuerzas antagónicas. Estas oposiciones conceptuales se trasladan al ámbito textual a través de un lenguaje contrastivo que combina estilos antitéticos y que confiere a la palabra un significado polisémico y binario. La duplicidad del lenguaje se convierte, en las ocho obras estudiadas aquí, en una manifestación de la dialéctica presente en la realidad social y de la paradoja inherente al ser humano.

**Key Words:** Gala (Antonio), literatura del siglo XX (drama), teatro español, antítesis, dialéctica, simbolismo, filosofía

La producción dramática de Antonio Gala gira en torno a una visión dialéctica de la realidad reflejada en las obras por medio de la exploración de conceptos antagónicos. La dialéctica conceptual halla su correlato formal en un lenguaje contrastivo que complementa y refuerza la base antitética en la que se asientan las obras. Los medios lingüísticos y retóricos de los que se vale el autor para transmitir dicha visión de la realidad comprenden fundamentalmente la combinación de registros, tonos y estilos opuestos que resaltan, por medio del contraste formal, el contraste conceptual. La yuxtaposición de lo prosaico y lo poético, lo sublime y lo grotesco, lo coloquial y lo culto, lo universal y lo local, en el nivel lingüístico, apunta, en efecto, a la oposición entre elementos ideológicos (víctima—verdugo, paraíso—infierno, redentor—opresor) en el ámbito filosófico.<sup>1</sup>

Fausto Díaz Padilla ha señalado la naturaleza paradójica del teatro de Antonio Gala como la esencia misma de su visión poética, “fundamentada ... sobre dos parejas de postulados: una de las cuales es falsa aunque parezca verdadera: vida y amor; y otra es verdadera, aunque parezca falsa: muerte y destino.” Nota además que “ambas parejas se oponen como contrarios al excluirse recíprocamente: la presencia de una implica la ausencia de la otra” (14). Díaz

Padilla a su vez encuentra antítesis, sobre todo en el ritmo dramático de la obra, que califica de “ritmo contrastivo” (11). Por otra parte, Sabas Martín define la palabra en el teatro de Gala como un “factor aglutinador” que “organiza y sostiene los esquemas dramáticos” y señala que su teatro llega “incluso a ordenar las escenas con arreglo a ... pretensiones literarias, que, además, suelen funcionar como tensiones que regulan el ritmo, que marcan el tono y plantean o liquidan la significación en cada momento” (328).

La correlación entre la visión antitética filosófica y la estilística en Gala se manifiesta en ocho de sus obras más representativas que se examinarán a continuación: *Los verdes campos del Edén*, *Los buenos días perdidos*, *Petra Regalada*, *La vieja señorita del Paraíso*, *El cementerio de los pájaros*, *Samarkanda*, *El hotelito* y *Séneca o el beneficio de la duda*.

La primera obra dramática de Antonio Gala—*Los verdes campos del Edén* (1963)—contiene algunas de las bases estilísticas y temáticas en las que se asienta gran parte de la producción del dramaturgo. La antítesis paraíso / infierno y el uso de un lenguaje altamente poético que contrasta con el contexto de pesimismo y sufrimiento en el que se sitúa la trama constituyen dos de las constantes subyacentes en el teatro de Gala.

La combinación de elementos antagónicos y el contraste creado entre la palabra y el contexto producen una obra esencialmente irónica en la que la inversión de los conceptos y la inverosimilitud de las imágenes dominan la composición estructural. El protagonista Juan, en su búsqueda errante, pone de relieve la contraposición entre la vida y la muerte y, a través de su persona, Gala lleva a cabo la inversión de estos términos, postulando las ideas de que la vida es la muerte (Juan y Ana viven literalmente en un cementerio entre los muertos) y la muerte constituye la verdadera vida en la que será posible hallar la felicidad. Juan encarna el espíritu etéreo de la muerte y la eternidad, y personifica lo sublime dentro de un escenario esperpéntico de prostitución, mendicidad, corrupción política e injusticia social. La definición del paraíso viene dada, efectivamente, por este personaje y constituye la primera de una larga serie de exploraciones que Gala hará sobre este tema en sus obras posteriores. El paraíso aquí contrasta con la cruda realidad, porque allí reinan la felicidad, lo inmaterial y la bondad: "La gente se cruza y se sonríe ... y el dinero no sirve para nada, ni para que los niños jueguen con él (46).»

El lenguaje marca el contraste entre ese paraíso ideal y la amarga realidad cotidiana. Juan, representante del idealismo edénico, se alza por encima de las necesidades biológicas de la vida humana para elevarse a un plano de belleza y espiritualidad. Así, cuando la mujer del mercado le hace a este hambriento personaje la siguiente pregunta: "¿Usted ha visto el mercado cómo está esta mañana? ¿De pavipollos con pechugas gordas como melones? ¿De terneras en canal, orondas como mujeres ricas? ¿De perdices con patas coloradas?" Juan contesta con una noción poética: "Y de flores" (20). La combinación de imágenes dispares constituye un correlato lingüístico al tono paradójico e irónico que prevalece en la obra. Este tono, que Phyllis Zatlin calificó de "grotesque humor" (176), viene dado por la inversión de conceptos claves, que resulta en la equiparación progresiva entre vida e infierno, muerte y paraíso. La confusión

entre la vida y la muerte permite a Gala difuminar la línea que tradicionalmente divide a estos conceptos, de igual forma que difumina la separación entre la tragedia y la comedia en el ámbito textual de la obra. Lo trágico de la condición humana se funde con lo cómicamente absurdo de la situación, que ocurre, por ejemplo, cuando Juan le explica al guarda su intención de vivir en el panteón de su abuelo. Sus palabras muestran la doble fusión de conceptos y tonos:

Guarda: Para venir a descansar se tiene usted que morir primero.

Juan: Si yo estoy como muerto. Yo vengo, me siento por ahí y no salgo más. Yo soy muy pacífico... Donde me ponen, allí me estoy. (31)

La ironía lingüística crea, así, un equivalente textual de la ironía temática, convirtiéndose el lenguaje, ya en esta primera pieza galiana, en un codificador de las premisas filosóficas que la sustentan y en un reflejo de la dicotomía conceptual frecuente en su teatro.

Si la exploración de espacios edénicos sitúa la obra de Gala en un plano de idealismo filosófico atemporal, por otro lado el tratamiento de temas de base social refleja la preocupación galiana por la realidad poco edénica del momento. La perspectiva global de las obras de tono social o político conserva la exploración de ciertas pesquisas ideológicas (la dialéctica entre la libertad y la represión, la lucha entre redentores y opresores, el concepto de justicia social), con el énfasis primordial en el desarrollo del contexto social mismo y no en la esfera filosófica. Gala revela el conflicto entre la nobleza del espíritu humano y la bajeza de sus instintos. Paralelamente, el uso del lenguaje poético o popular refuerza este contraste, estableciendo la dicotomía entre la liberación y la opresión; la expresión lingüística se alía aquí al propósito ideológico y funciona como instrumento de transgresión, redimiendo a los redentores a la vez que descubriendo a los opresores. En las tres obras estudiadas a continuación el habla popular, rica en expresiones coloquiales y en refranes callejeros, como ha señalado Fausto Díaz Padilla en su obra clave *El habla colo-*

quial en el teatro de Antonio Gala, sirve de acercamiento entre la realidad del escenario y la realidad del espectador (357).

En *Petra Regalada* (1980), obra que ejemplifica la dialéctica social presente en muchas de las obras dramáticas del autor, el lenguaje popular, inculto, contrasta con la nobleza de carácter del personaje que lo usa. El empleo del habla popular se convierte en un instrumento de poder y fuerza política ya que las palabras constituyen la única forma de transgresión y rebelión posible para la protagonista. La estructura político-social en la que los personajes se encuadran (los opresores—la oligarquía poderosa formada por el terrateniente, el notario y el alcalde—y los oprimidos—el pueblo indefenso y Petra misma—) aparece íntimamente ligada a la expresión lingüística de los mismos, equiparándose en la obra el cambio social a la transformación oral por medio de la palabra. La rebelión de Petra ante el status quo constituye, en efecto, una rebelión lingüística; su decisión de enfrentarse a sus opresores viene acompañada de su toma de la palabra: “Hasta aquí llegó la riada. Llevo treinta años muda” (115). Hay una dicotomía también entre lenguaje y silencio, pues el silencio de Petra se equipara a su opresión, mientras que su rebelión político-social conlleva su explosión verbal. La palabra destapa la verdad, y la verdad, como ha señalado Eduardo Galán Font, “se convierte en el arma todopoderosa de los ejércitos de la libertad” (110). Petra declara la guerra con un lenguaje poderoso, cargado de estructuras paralelas casi líricas, enumeraciones aceleradas y un vocabulario marcadamente popular:<sup>2</sup>

Petra: Treinta años, que se dice muy pronto, diciendo sí o no como Cristo nos enseña. Treinta años hecha una marioneta esperando que uno de vosotros tirase del hilo. Treinta años aguantando: acuéstate, levántate, hazme reír, escúchame, consuélame. Treinta años soportando borracheras, secretos, ambiciones, confidencias, peleas familiares, la Biblia. Treinta años de confesora, de médica, de basurera, de hija de la gran puta. Pero hasta aquí llegó la riada. Ya explotó el triquitraque: ahora os vais a enterar de lo que pienso de vosotros. (115)

La procedencia de la clase social popu-

lar y el empleo del habla popular aparecen ligados al papel social que juega el personaje dentro de la obra. Como ha señalado Isabel Martínez Moreno, las figuras galianas que redimen a los oprimidos provienen siempre de su misma clase: “En cuanto a su autenticidad los redentores se distinguen por el ámbito de procedencia, siendo los verdaderos aquéllos que salen del pueblo” (488). El concepto de la redención, entendido éste como un conflicto entre opresores y oprimidos, es clave en el teatro de Gala, particularmente en aquellas obras que exploran la temática de la libertad y la justicia sociales (Monleón 74). Petra es, sin duda, el personaje de Gala que encarna más auténticamente la conexión con el pueblo y su habla, apoyándose en ésta para proporcionar una visión de la realidad cruda pero objetiva, que raya a menudo en lo grosero, pero que transmite la voz sincera de la mujer oprimida y explotada, a caballo entre el mito (virgen) y la realidad (prostituta). La protagonista se expresa a menudo valiéndose únicamente de ese refranero popular:

Petra: Ni calmantes, ni baños, ni berenjenas en vinagre... Esto ha sido un cuchipandeo de toma pan y moja. Aquí todo se volvía “tápame tú para que yo te tape,” y a vivir que son dos días... Por lo pronto (A Bernabé y Arévalo), vosotros sois dos castrones lameculos, dos recogepeletas, que habéis estado comiendo la sopa boba y bailando al son que os tocaba. (116)

Petra descubre y revela la verdad a base de extraer el profundo significado de las palabras. Su rebelión social deviene, por ello, su rebelión lingüística.

Si el lenguaje popular se equipara en algunas ocasiones a la nobleza de la redención, aparece ligado, en otras, al ámbito de lo grotesco, para poner de relieve la baja ética y psicológica de los personajes. Se trata de una expresión más vulgar, que alude con frecuencia a realidades corporales y sexuales, con imágenes animalescas. Dos personajes, en particular, dentro de la producción dramática galiana hacen uso constante y destacable de este lenguaje, que sirve como recurso contrastivo: Hortensia en *Los buenos días perdidos* (1972) y Deogracias, de *El cementerio de los pájaros* (1982).

En *Los buenos días perdidos* (1972), que Díaz Castañón ha definido como “el conjunto más desrealizador y esperpéntico de todo el teatro de Gala, sórdida caricatura del existir y del sentir del hombre” (“El teatro de Antonio Gala” 60), Hortensia se expresa a menudo valiéndose de referencias a los órganos humanos, especialmente a aquéllos que guardan relación con la actividad de comer. Hortensia ejemplifica a la antirredentora por excelencia al abusar sistemáticamente de su nuera Consuelito (víctima oprimida) y engañar a todos los que la rodean. Es un ejemplo de cómo la sexualidad vulgar y la bajeza moral entroncan en el teatro galiano con la perpetuación de los vicios que los personajes encarnan. La vulgaridad lingüística de Hortensia corresponde, así, a su imperfección moral y funciona como exponente de sus perversiones psicológicas. Como prostituta que fue, Hortensia percibe la realidad en términos corporales y, como mujer preocupada por la supervivencia y dedicada fundamentalmente al pillaje de la iglesia en la que su hijo es sacristán, refleja, a través de su expresión, ese rasgo ya intrínseco a su personalidad:

Hortensia: Yo me acuerdo de que cuando mi primer marido... se me declaró, le sonaron las tripas... Y yo le dije: No te hagas mala sangre, Paco: las tripas sueñan siempre cuando se están haciendo corazón (140). Que se hinchen bien sus panzas las carcomas, pero nosotros con la tripa vacía (153). Que me llames de tú, Lorenzo. Que a la parrilla como al santo te voy a comer. (171)

El uso generalizado de imágenes corporales y sexuales responde a la relación explícita que se establece en el texto entre el hambre y la prostitución (152). La persecución de lo material y la sexualidad han definido la existencia del personaje desde la infancia y siguen rigiendo su vida, como se comprueba por su estafa de la iglesia de la parroquia y por sus relaciones sexuales con el falso redentor Lorenzo. Su expresión popular realza, en este caso, su vulgaridad y constituye un excelente indicador de su materialismo y codicia.

En *El cementerio de los pájaros*, la sexualidad animalesca resalta la oposición macho / hembra y, además, se relaciona con una

paradoja fundamental que domina la obra: el deseo instintivo de libertad ligado al temor inevitable a la misma. El personaje, estancado en su conformismo y pasividad, percibe el mundo también en términos de la sexualidad. Para Deogracias el mundo animal (en términos sexuales) le produce un escape mental a su propia represión emotiva y sexual a manos de su mujer, Emilia, que califica sus comentarios de “guarradas zoológicas” (291). La expresión grotesca de Deogracias revela su proceso interno de deshumanización y el estado de decadencia de la casa y sus habitantes, en general. A través de sus alusiones a la expresión animal Deogracias establece un paralelismo clave entre la necesidad humana de manifestar sus instintos naturales y el recóndito temor a que dicha libertad de expresión equivalga a la pérdida de bienestar y conformismo que la represión ha traído. Las alusiones a esta actividad animal-sexual se repiten a lo largo de la obra:

Apearse una vez o dos basta para que el óvulo fertilice. La productividad de la hembra no aumenta con más tacatás (260). Los murciélagos tienen su celo estrictamente marcado por la luna... Y después del avío les tapan a las hembras el orificio: una especie de cinturón de castidad (273). El pene de los machos no tiene su origen en el placer, sino en la utilidad. Es un instrumento de trabajo que ayudó a nuestros antecesores los reptiles a resolver los problemas de su reproducción en tierras de secano. (291)

La división del mundo en machos dominantes y hembras dominadas, como revelan estos ejemplos, resalta la preocupación latente del personaje por su propia sexualidad y responde a un intento, por su parte, de compensar su sumisión varonil ante el dominio de su mujer, como confiesa en las siguientes líneas: “Deogracias: Pues yo he elegido—(A EMILIA) por cobardía, ya lo sé— seguir siendo lo que soy: un desgraciado; y vivir en donde he vivido: una casa, de la que ni siquiera tengo la certeza de ser su dueño” (292).

Las imágenes de sexualidad, represión y estancamiento que se relacionan con el personaje de Deogracias y con el ambiente general de la casa contrastan, por su parte, con la promesa de libertad que evoca el dis-

curso más bien lírico de Miguel. Al igual que Juan en *Los verdes campos del Edén*, Miguel representa la esperanza en el hallazgo de la felicidad y constituye la fuerza opositora al personaje de Deogracias. Su idealismo se refleja a través de su expresión, como se observa en esta definición del paraíso: “A sitios donde hay tanta humedad, que si te quedas quieta un cuarto de hora te crecerá la yerba por las piernas. A sitios donde el mar está dormido y, de pronto, se pone verde, se enfada, se alborota y destroza el embozo de sus sábanas” (294). Las imágenes—corporales, unas; edénicas, otras—marcan la oposición de visiones dentro de *El cementerio de los pájaros*, revelando la separación de ambas realidades por medio del contraste lingüístico. El elemento trágico de las obras galianas proviene, en efecto, de la base antitética en la que se asientan estas esferas y de la imposibilidad de su integración dentro de una misma visión.

La forma en que Antonio Gala combina y funde los elementos de índole coloquial y popular con los elementos más poéticos del lenguaje constituye uno de los rasgos más distintivos de su teatro. La fusión estilística revela la coexistencia de planos conceptuales antagónicos en la obra; la combinación de lo popular y lo poético, lo grotesco y lo sublime apunta a la división y separación de dichas realidades. La irrupción de un registro lingüístico dentro de otro sirve como correlato a la superposición de visiones opuestas en el plano ideológico. La combinación del elemento coloquial y mundanal con el componente lírico y poético le permite al dramaturgo situar sus obras a caballo entre la realidad prosaica de nuestro mundo habitual y una esfera superior de idealismo y utopía. Los ejemplos, de diversas obras, incluidos a continuación muestran la coexistencia de las dos esferas en la constante superposición de lo bello y lo feo, lo sublime y lo grosero, lo abstracto y lo concreto, manifestando el lenguaje, a través de la irracionalidad de sus imágenes, lo paradójico de la realidad vital:

Luterio: Por el Corpus los niños llevábamos en la

mano una vela y magnolias. Y olía todo junto: la cera, y el romero y la juncia que echaban en la calle. Todo junto... y el estiércol de vacas. (*Los verdes campos del Edén* 60–61)

Adelaida: De pronto a mí se me olvidó la compra y el coche rojo y el calor y mi nombre.

Elena: ¿Y el olor a azucenas?

Adelaida: Tanto, no. (*La vieja señorita del paraíso* 165)

Emilia: Hacer de la soledad mi cerveza, mi espuma y mis cigalas: ésa ha sido mi historia. (*El cementerio de los pájaros* 245)

Laria: Cuando era pequeña, adivinaba que ibas a llegar porque se me ponían las trenzas pesadas como el plomo: no podía moverme. (*El cementerio de los pájaros* 293)

La compaginación de lo poético y lo prosaico, a nivel estilístico, se corresponde, a nivel temático, con la presencia de la dialéctica entre la ilusión y la realidad. Esta dialéctica ideológica, señalada anteriormente por Phyllis Zatlin (179), se plasma y desarrolla en las obras de Gala no sólo por medio de la elaboración conceptual sino también a través del instrumento textual.

La antítesis entre el mundo ideal y el mundo real o material se destaca muy específicamente en *La vieja señorita del paraíso* (1980). En esta obra, tal vez la más maniqueísta de Gala, las fuerzas del bien entablan una futil lucha contra las fuerzas del mal. Adelaida—que personifica el amor, la bondad, la utopía y la paz—se enfrenta con el mundo del capitalismo, del progreso y de la guerra, encarnado por mister Stone. Los personajes aparecen claramente divididos en dos grupos: aquéllos que persiguen la felicidad inmaterial y aquéllos dedicados a la persecución de fines prácticos. Los planos antagónicos que estructuran la obra sirven para establecer una correspondencia a lo largo de la misma entre el paraíso (o el mundo interior e instintivo del ser humano) y el infierno (el mundo exterior de las normas sociales y las posesiones materiales). La oposición conceptual se transmite al nivel estilístico de la obra por medio de un lenguaje poético y contrastivo que ensalza las posiciones ideológicas encarnadas por los protagonistas y sus seguidores. El café

mismo llega a ser una metáfora, como reducto espiritual de una vida pasada y traspasada (“En el Café del Paraíso está abolido el tiempo” [204]) a la vez que representación escenográfica del mundo instintivo y emocional del ser humano. El Café del Paraíso representa, en definitiva, la vida, en el sentido galiano de este término: el ensalzamiento y la potenciación de todo aquello que es natural y no adquirido en el hombre. El amor—en sus diversas formas y manifestaciones—, el instinto, la esperanza y la ilusión constituyen componentes de la vida, mientras que sus enemigos provienen del engranaje social en el que se halla inmerso el ser humano. Adelaida enumera dichos enemigos para Ramiro cuando, tras el suicidio del amante de éste, le dice: “Vive tú por todos los que han sido aniquilados en nombre de la horrible decencia, de la ambición, en nombre del poder” (225). La decencia, la ambición y el poder constituyen la definición de la muerte, cuyo correlato material será la fábrica de armas que mister Stone construirá una vez muerta Adelaida.

La polarización del bien y del mal (y, por extensión, de la vida y la muerte) adquiere en esta obra un carácter social y político. Gala postula el inminente riesgo de una sociedad bélica (“Adelaida: ¿Sabes para lo que sirven las armas?... Para conseguir cientos de miles de cabezas machacadas, de lenguas arrancadas, de cuerpos abiertos en canal como terneras,” [208]), pero a la vez muestra, por medio del trágico final, la destrucción y la muerte como una amenaza real y palpable en la actualidad. El progreso se reviste, así, de una profunda ambivalencia ya que el progreso y la evolución material de la sociedad equivalen inevitablemente a la desgracia y destrucción del individuo.

En su dimensión simbólica, los personajes de Adelaida y mister Stone se convierten en prototipos de filosofías antagónicas, usando la palabra para predicar sobre sus creencias. El lenguaje en esta obra aparece, por ello, revestido de un tono moralizador y didáctico que responde al corte maniqueísta de la filosofía imperante en ella. Adelaida se ha definido, en efecto, como “a secular ‘saint,’ a patroness of love

with the Paradise Cafe as her shrine” (Sheehan, “Antonio Gala and the New Catholicism” 125). En su papel de predicadora, Adelaida expone su filosofía con frases sentenciosas, de resonancia bíblica, equiparando incesantemente la presencia del amor a la vida y el paraíso, y su ausencia con la muerte:

Cada uno tenemos nuestro Paraíso. Es la nostalgia de él lo que nos da la vida, y, a veces, también nos da la muerte (163). La esperanza, el amor, el paraíso, las buenas cosas de esta vida son la misma (171). El amor no se mide. Está ahí, llenando el mundo. Como el aire, para el que no hay distancias. Y quien no lo respira es que está muerto. (175)

El lenguaje empleado por mister Stone revela, por su parte, no sólo una filosofía opuesta, sino un registro lingüístico radicalmente diferente. Las palabras son las mismas pero no su significado. Mientras que Adelaida ve el mundo en términos ideales, mister Stone lo percibe en términos materiales; un mismo vocablo adquiere, por ello, acepciones distintas para cada uno de los personajes. Si la filosofía de Adelaida gira en torno a la grandeza del amor, mister Stone se cuestiona explícitamente sobre el significado de la palabra (“Y de qué habla ella: de amor a fin de cuentas. ¿Qué significa esa palabra?” [178]) y más adelante se refiere al mismo desde un punto de vista monetario, revelando una concepción antitética del término: “Aparte de que el amor ha dado siempre menos dinero que la guerra” (180). La dialéctica filosófica de la obra se refleja, así, en la pluralidad lingüística, revelando, a través de la polivalencia textual, la dicotomía conceptual.

El conflicto entre el hombre y la sociedad se explora una vez más en *Samarkanda* (1985) y *El hotelito* (1985), obras que marcan una evolución significativa en el ámbito lingüístico debido al uso de la palabra como medio simbólico y alegórico. Mediante el empleo de la duplicidad lingüística, Gala crea en la esfera temática un doble nivel interpretativo que refleja la polisemia estilística generalizada que marca los significados antitéticos de las palabras y enfatiza la ironía inherente a la realidad humana.

En *Samarkanda*, tal vez la obra más des-

nuda y directa de toda la producción galiana, la palabra revela la falsedad de los valores sociales y del prejuicio humano. En su enfrentamiento con dos de los tabúes menos tolerados por la sociedad—la homosexualidad y el incesto—Gala se adentra en la psicología de dos hombres, hermanos y amantes, a la vez que sitúa su relación en un marco de amplias dimensiones sociales: la amenaza nuclear, el abuso sexual, la injusticia de la prostitución y la desintegración ecológica del planeta. Al enmarcar la relación entre Diego y Bruno dentro de dicho contexto, Gala relativiza las implicaciones morales de dichos tabúes y obliga al lector a una consideración más compleja de los asuntos presentados.

La obra se organiza en torno a la contraposición estructural y lingüística de dos núcleos conceptuales: el amor verdadero pero prohibido, representado por Diego y Bruno (y simbolizado por Samarkanda), y el amor falso pero socialmente permitido, representado por la prostituta Sally. La whiskería La Playa en la que Sally trabaja constituye el centro opositor a Samarkanda. “Samarkanda,” término polisémico dentro de la obra, se define alternativamente como un talismán secreto de la infancia (39), un refugio de los problemas psicológicos de Diego y Bruno—suicidio de su madre y abandono de su padre—(65) y como “una ciudad de Asia por donde pasaba la ruta de la seda desde China” (92), para convertirse eventualmente en el símbolo del amor impronunciable entre los dos hermanos (“el lugar de la danza y el amor sin hacer” [92]). Samarkanda constituye, por ello, la definición alegórica de un tabú, un eufemismo lingüístico para aludir a un problema humano con graves implicaciones sociales. El tabú engloba ambos núcleos estructurales, sin embargo, ya que no sólo el amor incestuoso, homosexual de Diego y Bruno se define por medio de un eufemismo, sino que la whiskería marca también el engaño discursivo en el que se revela la discrepancia entre la palabra y la realidad; la duplicidad contrastiva del lenguaje apunta a la falsedad de los valores sociales, como revela esta cita:

Sally—... Mire usted, yo estoy de azafata en un bar que hay en la carretera, ahí cerca del pueblo. Lo habrá visto al pasar. Le dicen whiskería La Playa.

Diego—¿La playa? Pero no hay ninguna playa en trescientos kilómetros.

Sally—Bueno, en cambio tampoco hay ninguna whiskería, ¿para qué nos vamos a engañar? Es un club, ¿usted entiende? (Ante la incompreensión de Diego) Hijo, una habitación con una barra, y una luz colorada que tiene otras habitaciones detrás, ¿o no lo entiende? (60)

La dimensión humana y social de *Samarkanda* aparece revestida de tonos filosóficos que posibilitan la exploración de temas morales y existenciales como el pecado, el instinto sexual y el significado de la existencia humana ante la inevitabilidad de la muerte. Estos conceptos son explorados y revisados a lo largo de la obra, apareciendo, en ocasiones, su significado tradicional invertido. La interpretación galiana de postulados morales tradicionales se hace en gran parte por medio de la integración de elementos bíblicos y su consiguiente adecuación al contexto actual: “Bruno—La historia de Sodoma y Gomorra se nos ha contado siempre al revés. No es que les mandaran fuego del cielo por sus pecados: es que pecaron porque les iban a mandar fuego del cielo. Lo sabían, como nosotros lo sabemos hoy” (54). La correlación que se establece, por medio del pecado corporal, entre el fuego bíblico y la bomba actual apunta a la universalidad y fuerza del instinto sexual a lo largo de la historia del ser humano, pero la inversión causa y efecto del mito de Sodoma y Gomorra destaca la filosofía galiana que equipara la vida al instinto y a la libertad, y la muerte a la represión y la norma social impuesta. En *Samarkanda* Gala hace hincapié específicamente en el sentido de la vida humana a la luz de la muerte inevitable: “Ante la muerte, la vida no tiene reglamentos. Se vive lo mismo que se muere: del todo” (54).

Los símbolos antitéticos que se manejan en esta obra (Samarkanda—paraíso—libertad sexual, por una parte; represión—destrucción—muerte, por otra) evocan la simbología de obras anteriores, particular-



mente de *La vieja señorita del Paraíso* y *Los verdes campos del Edén*. *Samarkanda* carece del tono didáctico y del lenguaje sentencioso de *La vieja señorita del Paraíso*, sin embargo, ya que no pretende proponer una filosofía a seguir; la ironía lingüística y la inversión de conceptos que se despliegan en la obra ponen de manifiesto las contradicciones latentes en la percepción de la realidad y la presencia del prejuicio humano a la hora de enfrentarse con los tabúes dominantes en la sociedad. El juego lingüístico revela, de nuevo, la inautenticidad de la palabra y el engaño moral que la discrepancia entre significado y significante conlleva. El tabú moral y el tabú lingüístico se convierten, así, en manifestaciones de los síntomas de un mal social—el prejuicio—que, al ser situado en un contexto de implicaciones sociales más graves y devastadoras (la capacidad autodestructora del hombre), se revela como irracional y absurdo. Las conclusiones que se desprenden de *Samarkanda* y de la trágica muerte final de Diego, en particular, parecen indicar una vez más que, en el enfrentamiento entre la libertad individual y la norma social, el individuo saldrá perdedor; la imposibilidad de la consumación final del amor entre Diego y Bruno manifiesta el pesimismo galiano sobre la posibilidad de lograr la felicidad.

En *El hotelito* la tensión antitética emana del carácter simultáneamente alegórico y realista de sus personajes. Como señala Díaz Castañón, son “unos personajes con una doble realidad: la que se deriva de su condición de sujetos dentro de la historia actual y la que les presta su función alegórica” (“Introduction” 27). Las cinco figuras femeninas de la obra (Paloma, Montserrat, Carmiña, Rocío y Begoña) funcionan como mujeres y como símbolos de las cinco regiones históricas de España (Castilla, Cataluña, Galicia, Andalucía y País Vasco, respectivamente), enlazándose así el ámbito humano y universal con la dimensión política y local. La presencia de un doble plano interpretativo se desprende tanto de la caracterización psicológica como lingüística de las figuras. La coexistencia de dos niveles permite abordar la relación conflictiva

que se establece entre lo humano y lo político, marcando específicamente la conexión a la vez que la oposición existente entre ambas dimensiones. El uso de la palabra en sentido binario posibilita la doble acepción del vocablo dentro del texto, remitiéndose el significado a los niveles político y humano a la vez. Hay una correlación directa entre la identidad personal y la identidad nacional. La dimensión simbólico-alegórica de la obra revela algunos de los problemas más cruciales de la política española y, más concretamente, de los conflictos regionales de la España contemporánea: el separatismo y terrorismo vascos, el poder del gobierno central de Castilla, la emigración de Andalucía, la pobreza y el abandono político de Galicia, y la superioridad económica e industrial de Cataluña con respecto a las otras regiones. La casa-palacio del siglo XV en la que se sitúan estas figuras constituye la alegoría mayor—España—, mientras que la presencia elusiva de una extranjera que nunca llega a consolidarse en escena representa a la Europa que, alegóricamente también, destruye a España con la explosión de una bomba en la escena final.

La lengua en esta obra se carga de connotaciones simbólicas que esconden una gran riqueza de significados y polivalencias conceptuales, remitiéndose el sentido de la palabra al ámbito alegórico—político. Gala escoge un episodio histórico significativo para la España del momento (la entrada de España en la Comunidad Económica Europea) y crea un escenario y una trama en apariencia apolíticos para establecer un doble nivel de juego e ironía lingüísticos que penetra la totalidad de la pieza. El anuncio que Paloma (Castilla) pone en el periódico para vender la casa ilustra esta dualidad de significado y expresión. No es una casualidad que sea Paloma—representante del gobierno central—la que toma la iniciativa de vender a España (“hotelito moderno y confortable” [116]) a Europa, ilustrándose así no sólo el papel histórico tradicional de Castilla, sino también la relación turística que se ha establecido en la actualidad entre España y Europa, con las conclusiones políticas que de la falsedad del anun-

cio se desprenden: ni el hotel es moderno ni confortable; ni tampoco salvará el dinero de Europa a España, sino que la destruirá. Montserrat (Cataluña) y Rocío (Andalucía) ilustran esta idea en su diálogo final:

Montserrat: Las extranjeras son unas pesadas. Quienientos años esperándola, tú, y se le ocurre llegar cuando menos falta hace.

Rocío: Y total, ¿qué nos va a dar? Me temo lo peor: sólo dinero. Y poco, y tarde, y mal: dinero póstumo. Y nosotras tendremos que poner el valor añadido, toma castaña. (183)

La ironía que se crea por medio de la polisemia lingüística proporciona a la obra un tono de escepticismo político que está más ligado al ya mencionado pesimismo galiano sobre la naturaleza humana que a un juicio analítico sobre la política española. De la yuxtaposición de planos se desprende precisamente una visión humana de la política, a la vez que se explora una dimensión más política del hombre. Los conflictos psicológicos de celos, odio, avaricia, dominación y envidia que se desarrollan entre las cinco figuras femeninas aparecen, así, íntimamente ligados a sus equivalentes políticos: diferencias de riqueza entre las regiones, dominio estatal, desventajas sociales, subdesarrollo industrial, deseos de separatismo, etc. El carácter polivalente de las palabras se ilustra muy claramente en la conversación entre Begoña (País Vasco) y Paloma (Castilla) ya que, si en el nivel explícito el texto está aludiendo al odio y la infelicidad—realidades que pertenecen a la esfera de lo humano—, en un nivel implícito estas líneas se refieren al separatismo vasco y a su política terrorista—problemas de índole político. La yuxtaposición de niveles, en el plano lingüístico, crea la ironía conceptual, en el plano temático:

Begoña: Porque yo quiero irme. ¡Irme! ¡¡Irme!!

Paloma: Irte, pero cenada: ya se nota.

Begoña: No me siento feliz. Y no quiero que nadie sea feliz en esta casa... Si nos separamos, ¿cómo vamos a odiarnos? Yo necesito odiaros, odiaros, odiaros. (147)

La correlación alegórica entre el conflicto emocional humano y la problemática so-

cio-política se hace posible por medio del artefacto estilístico que permite sostener la dualidad de significados y niveles a lo largo de la obra. La conexión de ambos niveles revela, por otra parte, su interdependencia y resalta la premisa de que todo acto político tiene su origen en un conflicto humano.

La preponderancia de lo humano sobre lo político se explora asimismo en *Séneca o el beneficio de la duda* (1987), obra en la que la palabra abandona su capacidad simbólico-alegórica para revestirse de un tono primordialmente filosófico que permite la exploración de la dimensión moral y ética del ser humano. Es el diálogo, en efecto, y no la acción lo que arroja luz sobre la vida de Séneca y su significado ya que, por medio de su conversación con Petronio, se revelan los conflictos que constituyen el núcleo temático de la obra. La obra explora fundamentalmente el conflicto y oposición entre la ley natural y la norma social, la relación antitética entre la naturaleza y la civilización. Desde su casa en las afueras de Roma, el estoico Séneca conversa con el epicúreo Petronio en las horas que preceden a su suicidio. A lo largo de su diálogo va desfilando el pasado político de Séneca en una continua oscilación de presente a pasado. Sus recuerdos abarcan, en sucesión cronológica, desde la petición de Agripina de que acepte el cargo de preceptor de Nerón hasta la pérdida de favor de Nerón y su subsiguiente suicidio. El tono reflexivo y retrospectivo de la conversación entre Séneca y Petronio alterna, así, con la trama política en la que se plasman la corrupción, el desorden y la arbitrariedad del poder. El diálogo sirve de marco para la acción, situando los hechos políticos dentro de un contexto mayor de reflexión sobre la naturaleza humana e interpretación de las contradicciones del hombre.

La obra se construye en torno a la problemática filosófica y existencial derivada de la fusión y confusión de dos conceptos: la ley natural y el poder político. En *Séneca* no se presentan estos conceptos como excluyentes sino que se emplean para mostrar las contradicciones del ser humano y

su tendencia innata al desequilibrio moral y ético. Al igual que en *El hotelito*, los problemas políticos se interpretan a la luz de las cualidades humanas en las que se originan y de las que se derivan. La corrupción y el fracaso de las instituciones gubernamentales de Roma se explican por medio del triunfo de la pasión amorosa sobre la razón y la ley natural. El lenguaje empleado por Séneca traslada al lector a un contexto filosófico y metafísico que constituye el fondo conceptual de la obra. El diálogo entre Petronio y Séneca contextualiza, así, los acontecimientos políticos, remitiéndolos a la esfera de la ética y la moral. La filosofía estoica de Séneca que fundamenta la obra provee un fondo teórico dentro del cual el lector puede hallar la interpretación de los sucesos. El incesto, la homosexualidad, el parricidio, la corrupción sexual y política son temas que se exploran, por ello, desde una perspectiva moral y filosófica, no meramente humana. Al contrario que en *Samarkanda*, en esta obra no se hace hincapié en los derechos del individuo a la libertad emotiva y sexual, sino en la moralidad o amoralidad de las pasiones desenfrenadas de los hombres, particularmente de aquéllos que representan el poder político.

El estoicismo senequista implica, ante todo, un equilibrio con las leyes naturales. El confrontamiento entre la ley natural y el poder inmoral supone siempre un acto destructivo (115); todo lo que viola la razón de la Naturaleza se convierte, a los ojos de Séneca, en perversión amorosa. Mediante el empleo de imágenes y figuras deshumanizadoras, Séneca resalta la bajeza del hombre y lo equipara implícitamente a la brutalidad animal. En una ocasión Séneca comenta a Petronio: "Aquí no hay instituciones: hay sólo calenturas" (104); de igual manera, Séneca deshumaniza a Nerón y Agripina al referirse a ellos como "dos monstruos" (115). El tópico del paraíso perdido, presente ya desde *Los verdes campos del Edén*, reaparece asimismo en esta obra. El paraíso aquí, como corresponde al estoicismo senequista, se equipara con lo natural: "Séneca: Hubo una edad de oro en que no había cercas, ni lindes, ni mojones en los

campos. Las cosas naturales las disfrutaba el hombre natural" (117). Esta idealización del pasado natural contrasta con el estado de cosas actual: "Séneca: Necesitar un gobierno es ya reconocer que nada marcha bien. Necesitar una moral, una ley, unos dioses" (117). Las conclusiones éticas, políticas y humanas que se derivan de las palabras de Séneca resultan claves en el contexto de la obra ya que presentan la idea de que los pilares en los que se asienta el mundo (tanto el de Séneca como el del espectador del siglo XX)—la religión, el gobierno, la ley social—son síntomas y consecuencias de la imperfección inherente al hombre, de su incapacidad para mantenerse en equilibrio con la ley natural. La civilización creada por el ser humano no constituye entonces un reflejo de su inteligencia o superioridad en el reino animal, sino un resultado de sus ineptitudes y defectos.

La dicotomía conceptual domina, una vez más, la pluma galiana al plasmar, por boca de Séneca, la oposición fundamental que se establece entre la naturaleza, el equilibrio y la felicidad, por una parte, y la civilización y el mal social, por otra. El lenguaje en esta obra marca el contraste entre el desequilibrio que manifiestan los excesos sexuales y políticos de Nerón y el equilibrio moral y ético de la filosofía senequista. En *Séneca o el beneficio de la duda* Gala refleja, además, el enlace entre lo local y lo universal ya que presenta la vida de Séneca en la Roma antigua como un mundo paralelo a nuestra existencia en la actualidad. En el prólogo el autor se refiere, en efecto, a "una época cuya decadencia, cuya corrupción general, cuya sensación de agotamiento la hacen tan similar a la nuestra" (49). Roma sirve, por ello, como una representación metafórica del mundo presente y Séneca como el personificador de la duda ante la complejidad de la existencia humana.

La exploración de temas de índole existencial a la vez que social ha permanecido la fuerza motriz del teatro galiano a lo largo de su trayectoria dramática. No obstante, dicha temática, por sí misma, no otorgaría a Gala un puesto exclusivo o diferenciador dentro del teatro espa-

ñol contemporáneo; lo que distingue a este autor de otros dramaturgos actuales no es sólo el contenido de su obra, sino la forma que sustenta y da cuerpo a dicho contenido. Mediante el empleo de recursos estilísticos y retóricos—la ironía lingüística, la naturaleza inverosímil y paradójica de las imágenes, la carga política de la palabra, la fusión estilística de registros dispares, la distorsión del significado de los vocablos, la dimensión simbólico-alegórica del lenguaje y la polisemia generalizada—Gala plasma a través de su discurso temas y conceptos elusivos, inapresables y paradójicos en sí mismos: la presencia de mundos antagónicos, la dialéctica entre la ilusión y la realidad, la dicotomía entre la redención y la opresión, el confrontamiento entre la norma social y el instinto natural.<sup>3</sup> El carácter fundamentalmente dialéctico de la obra galiana supone un intento por compaginar las antítesis inherentes al hombre y al mundo; dicha conformación antitética la sitúa a caballo entre la abstracción simbólica y la referencia concreta, entre la visión edénica y la realidad material. El esfuerzo de asimilación y fusión, por parte de Gala, de dichos polos temáticos constituye el ímpetu primordial de la elaboración estilística de las obras: el lenguaje capta, refleja y transmite las contradicciones y paradojas del mundo exterior mediante la manifestación de su propia complejidad y, a menudo, de su propia inverosimilitud y distorsión. El lenguaje se convierte así en un aliado de las exploraciones dialécticas, socio-políticas y éticas presentes en sus obras, adecuándose la diversidad y riqueza estilísticas a la variedad temática.

## ■ NOTAS

<sup>1</sup> El trasfondo teórico de las correspondencias que se pueden trazar entre la forma lingüística y el mensaje ideológico en una obra de literatura se halla en Simpson, Downing, y Susan Bazargan; Walder y Scott, que enfatizan la conciencia del autor a la hora de manipular los medios lingüísticos y retóricos para dar forma al componente temático de sus obras.

<sup>2</sup> Carmen Díaz Castañón ha observado igualmente la riqueza lingüística de Petra: "Al final de la primera parte, Petra... había acumulado 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..." ("El teatro de Antonio Gala" 67-68).

<sup>3</sup> Estos temas siguen siendo claves en su obra más reciente, *Cristóbal Colón*, que por tratarse de un libreto de ópera y no estrictamente de una obra teatral, no se incluye aquí.

## ■ OBRAS CITADAS

- Bowning, David B., and Susan Bazargan, eds. *Image and Ideology in Modern / Postmodern Discourse*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- Cazorla, Hazel. "El libreto *Cristóbal Colón* de Antonio Gala: Dramatización histórico-alegórica de un viaje humano." *Estreno* 18 (1992): 27-30.
- Díaz Castañón, Carmen. "El teatro de Antonio Gala: veinte años después." *Cuadernos Hispanoamericanos* 407 (1984): 48-72.
- \_\_\_\_\_. Introduction. *Trilogía de la libertad: Petra Regalada, La vieja señorita del paraíso, El cementerio de los pájaros*. By Antonio Gala. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- Díaz Padilla, Fausto. *El habla coloquial en el teatro de Antonio Gala*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1985.
- Gala, Antonio. *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Samarkanda. El hotelito*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Séneca o el beneficio de la duda*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Trilogía de la libertad: Petra Regalada, La vieja señorita del Paraíso, El cementerio de los pájaros*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Los verdes campos del Edén*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Galán Font, Eduardo. "El camino de la libertad o *Petra Regalada*." *Arbor* 112 (1982): 109-13.
- Martín, Sabas. "'La Cuadra' y Antonio Gala: Andalucía desnuda, Andalucía barroca." *Cuadernos Hispanoamericanos* 361,2 (1980): 320-30.
- Martínez Moreno, Isabel. "El universo simbólico en la obra dramática de Antonio Gala." *Revista de Literatura* 50 (1988): 485-506.
- Monleón, José. Introduction. *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*. By Antonio Gala. Madrid: Ediciones Taurus, 1970.
- Scott, Bill. "Communication, Creativity, and Form-Content Relationships in Linguistic Texts." *Language and Style* 17 (1984): 217-33.
- Sheehan, Robert Louis. "Antonio Gala and the New Catholicism." *The Contemporary Spanish Theater. A Collection of Critical Essays*. Ed. Martha T. Halsey and Phyllis Zatlin. Lanham: University Press of America, 1988. 113-29.
- \_\_\_\_\_. "Antonio Gala's *Cristóbal Colón*: A Preliminary Note." *Estreno* 18 (1992): 19-20.
- Simpson, Paul. *Language, Ideology and Point of View*.

London: Routledge, 1993.  
Walder, Dennis, ed. *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*. New York: Oxford University Press, 1990.

Zatlin, Phyllis. "The Theater of Antonio Gala: In Search of Paradise." *Kentucky Romance Quarterly* 24 (1977): 175-83.