

REINAS, DIOSAS, MADRES Y PROSTITUTAS. CUATRO ARQUETIPOS EN TRES PIEZAS DRAMÁTICAS DE ANTONIO GALA

LUCÍA RODRÍGUEZ OLAY
Universidad de Oviedo (España)

INTRODUCCIÓN

A TRAVÉS DE TRES OBRAS teatrales de Antonio Gala, *Los buenos días perdidos* (1987), *Anillos para una dama* (1987) y *¿Por qué corres, Ulises?* (1994), se analizan cuatro figuras arquetípicas que tratan de simbolizar y representar a las mujeres. Dichos arquetipos serían los de reina, diosa, madre y prostituta. Es decir, las figuras históricas, como el caso de Jimena; las protagonistas de los grandes mitos de la cultura grecolatina, como Penélope y Nausica; las que, bajo el prisma de la maternidad, se presentan como revisión de los modelos culturales de la época –Hortensia y Consuelito– y las mujeres que ejercen de prostitutas tanto en la concepción literaria como en la social –Hortensia–.

La noción de arquetipo de la que se parte es la de la teoría de Jung, a lo largo de cuya obra el concepto recibe varios nombres: imagen primigenia, imago, fantasía mitológica... Pero tal vez lo más reseñable es la relación que hace entre las necesidades fisiológicas que son percibidas por los sentidos, a las que denomina instinto, y el arquetipo, afirmando que este es la forma en la que se manifiestan esas necesidades a través de imágenes simbólicas y fantasías (Jung: 1997).

Es importante recordar la idea junguiana de que los arquetipos son múltiples, ya que son tantos como experiencias típicas humanas, y quedan definidos a partir de las figuras oníricas y de las fantasías de cada individuo: «son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de

las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria o universal de ningún arquetipo» (Jung: 1997, p. 94). Muchas veces, los arquetipos sirven, también, como máscara externa, como manifestación de lo que se quiere enseñar, no de lo que se es realmente. Esta nota apunta a la parte más externa del yo, o a su lado consciente, para Freud (Gallegos: 2012). La consecuencia es que un individuo que se estructura así pierde su esencia y acaba viviendo solo de cara al exterior, preocupado únicamente de lo que muestra, no de lo que es. Es en este sentido como se deben entender los personajes de estas obras a los que se denomina arquetipos.

JIMENA O LA FIGURA DE LA REINA

Jimena, protagonista de *Anillos para una dama*, estrenada en 1973 en el Teatro Eslava de Madrid, representa una de esas mujeres que pertenecen a un grupo privilegiado y escaso que, en algún momento de su vida, ha tratado de detentar roles tradicionalmente masculinos, como son las políticas o reinas (Rosaldo: 1974). Además, Jimena trasciende la obra porque Gala está reescribiendo a un personaje real, histórico, sobre el que se documentó ampliamente (Gala: 1987) y sobre el cual el público ya se había creado una imagen.

Isabel Navas Ocaña (2008) hace un estudio comparativo entre las mujeres que aparecen en diferentes tipos de textos propios de la Edad Media. Sobre la figura de Jimena se plantean dos concepciones completamente opuestas: la del *Cantar de mio Cid*, sumisa esposa que sirve para ensalzar y humanizar la figura del héroe, y la de los romances, que se deja llevar por sus impulsos y por la lujuria. Unida a esta idea se debe señalar que, dentro de los cantares, los personajes femeninos pueden tener un carácter secundario, pero son esenciales para entender la estructura y textura artística de los mismos, ya que, a través de las mujeres, se aportan datos sobre las costumbres y las leyes de la época, algo que contribuye a potenciar el realismo, que es un rasgo fundamental de estas composiciones (Bluestine: 1978).

El matrimonio concertado de Jimena y el Cid Campeador en el *Cantar* evidencia la consideración de la mujer como objeto de intercambio de los intereses masculinos, ya sean políticos o sociales; en consecuencia, Jimena es aquí modelo de sumisión y pasividad. Frente a esta caracterización, en los romances, aparece como una mujer activa, capaz de expresar sus deseos y de defender sus derechos, y tiende mucho más a evidenciar sus emociones; aun así, esta Jimena sigue la tradición de la corriente de misoginia que arranca del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, ya que, en el fondo, de lo que se trata es de mostrar todo lo negativo de la figura femenina como la lujuria o la falta de reflexión. Gloria Chicote afirma que Jimena deja de ser el «personaje paradigmático de la épica» y se convierte en una «Jimena viva» (cit. en Navas: 2008, p. 328) con una serie de rasgos claramente individualizados como el deseo o la ironía que dotan al personaje de una gran fuerza dramática. De ahí que, al igual que ocurre con la Jimena del *Cantar* cuando pasa a ser la del romance, el

personaje de Gala, creado poco antes de la muerte de Franco, deja de ser la Jimena histórica para dar paso a la real que se enamora de Minaya y le confiesa su amor: «Estoy hablando de amor, Minaya» (Gala: 1987, p. 217).

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

El personaje de Gala es la conjunción de ambas Jimenas. Su ruptura con el sistema patriarcal acabará en claudicación. La obra tuvo un gran éxito en 1973, probablemente debido a su tono provocador que, lejos de querer recrear el siglo XII, utiliza la Historia para desmitificarla. Esta Jimena, al inicio, difiere bastante del personaje literario del *Cantar*: se rebela contra su destino de viuda, contra el rey Alfonso VI e incluso contra María, su hija, cuando pide casarse por segunda vez (Gala: 1987, p. 228). Se posiciona entonces Jimena como una mujer atemporal, que ni por sus costumbres, ni por su manera de hablar, ni por su vestuario se corresponde con una mujer medieval, lo que seguramente provocaría la inmediata identificación por parte de las mujeres de los setenta, comprensivas con su papel de viuda, pero también receptivas ante la supuesta revolución que pretende el personaje, sobre todo las pertenecientes a una clase media-alta que, entre otras cosas, constituían el público que más frecuentemente acudía a los teatros en esa época (Oliva: 2002).

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

Unido a este planteamiento aparece el concepto de Historia como destino trágico. En palabras de Jimena: «A ti y a mí, Minaya, la Historia nos ha partido por el eje» (Gala: 1987, p. 218). Como dice Díaz Castañón:

Jimena lleva al escenario su ansia de vivir, su anhelo de consumir el amor que siente, que ha sentido por Minaya, el amigo del Cid, y consumirse con él. Ella quiere ser ella misma. Minaya también lo sabe, pero como dice Gala «es demasiado fiel a lo que ha muerto, y eso le impide transformar el futuro». Ambos serán asfixiados por una historia, la Historia que prohíbe el amor. Jimena no quiere enriquecer la Historia, quiere gozar la vida, compartir la euforia de estar viva.

Quiere que le permitan pasar por la difícil prueba de la convivencia, experimentar la serenidad de mirar algo juntos olvidando, por un momento de mirarse uno a otro. Nada le será permitido: solo aceptar la continuidad imparable de la Historia. (1993, pp. 25-26)

Esta continuidad ante la que Jimena no puede rebelarse también se plasma a lo largo de toda la obra en el paralelismo que se establece entre la protagonista y la ciudad de Valencia, algo que es fundamental para entender la evolución del personaje: ambas, primero, se resistieron al enemigo; más tarde, cuando Jimena se decide a actuar, sus ideas son sofocadas igual que la ciudad es sitiada y, finalmente, las dos deben asumir su destino: Jimena renuncia a sí misma y Valencia arde.

En la obra, Jimena se siente tan desamparada que necesita la protección de un hombre para que le dé seguridad y la realice como persona. Esta idea de mujer transmite una supuesta condición de dependencia y de fragilidad que hace que, como la mayoría de las protagonistas de Gala, represente un arquetipo de la España de entonces, en este caso, el de la abnegada viuda que renuncia a todo, incluida a sí misma, para no minar la figura del gran hombre, del mito.

Pese a esto, como símbolo final, lo que deja claro la obra es que el tiempo de los héroes se ha terminado, como se le acaba el tiempo a la ciudad de Valencia o la misma Jimena, y el telón cae cuando ambas son destruidas:

Alfonso: (Ante el tono de incendio que va tomando el fondo). Valencia empieza a arder. Ya es hora de ponerse en camino. (Dejan salir primero a Jimena. Tiene una vacilación. Las mujeres se acercan para sostenerla. Se las sacude)

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

TELÓN) (Gala: 1987, p. 253)

LOS BUENOS DÍAS PERDIDOS. CONSUELITO Y HORTENSIA: MADRE Y PROSTITUTA

Esta obra se estrenó en el Teatro Lara en octubre de 1972. Victoria Robertson la califica como «antidrama moderno» (1990, p. 87) tanto por su estructura como por la construcción de los diálogos y de los personajes. El núcleo central del argumento es el sueño que, en este caso, tiene nombre propio: la utopía y la esperanza de una vida hermosa las materializa Gala en la ciudad de Orleans, símbolo, entre otras cosas, de libertad.

En 1429, Juana de Arco, al frente del ejército francés, llevó a cabo el levantamiento del sitio de Orleans. La victoria se comunicó con el repique de las campanas de la catedral. Este símbolo aparece en la obra representando lo deseado, lo anhelado, igual que se quería la victoria en la ciudad francesa; por ello, ya desde el

inicio, cada personaje, con su sonido de fondo, parece hablar consigo mismo expresando sus deseos y sus angustias. Las campanas son el signo no verbal que ayuda a dotar de una dimensión simbólica lo que se está diciendo.

Los personajes de *Los buenos días perdidos*, vistos a través del prisma del otro gran tema de la obra que es el amor, forman «un conjunto desmoralizador y espermático, son una sórdida caricatura del existir y del sentir del hombre» (Díaz Castañón: 1993, pp. 24-25). El amor del que se habla está construido de ternura, de cariño, de una vida compartida, de envejecer juntos. Como dice el propio Cleofás, «El amor es envejecer juntos. Lo demás son guarradas» (Gala: 1987, p. 191).

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

La relación paternofamiliar de Hortensia y Cleofás es opresora, dañina. Ella recurre al chantaje emocional constante para que su hijo cumpla con sus deseos y haga lo que ella quiere: «Contesta: sin mí, ¿qué hubieras sido? [...] ¿Te saqué yo de la pobreza en la que nos dejó sumidos tu padre, al que no llegaste ni a conocer?» (Gala: 1987, p. 151). Por otra parte, para comprender qué tipo de relación tienen Cleofás y Consuelito basta con leer cómo la conoció y cómo se casó con ella; en realidad, fue su madre la que decidió que su hijo debía casarse con la muchacha; una boda, por supuesto, motivada también por intereses económicos:

Cleofás: Mamá, si fuiste tú la que me aconsejaste que me decidiera por Consuelito.

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

Lorenzo: Gracias; que siente bien.

Hortensia: Su madre era vidente. Y tan vidente, la tía fresca. Nos largó a este muerto haciéndonos creer que le tenía ahorrada una fortuna. Ya ve usted: deficiente mental y sin un duro; un bodorrio. (Gala: 1987, p. 147)

A diferencia de las otras dos obras analizadas, en donde sí es importante el primer encuentro de los amantes, ni Cleofás ni Consuelito le dan importancia al momento en el que se conocieron, justamente porque su amor, tal y como se ve en la cita anterior, fue planificado y basado en intereses. Para Cleofás, su mujer es una compañera que le hace más llevadera la existencia: «Entre nosotros, hablar de amor no estaría bien. Nos entraría la risa. El amor es cosa de otros; de la gente importante que tiene tiempo libre. Nosotros bastante tenemos con ir viviendo juntos» (Gala: 1987, pp. 165-166). Así, Cleofás pertenece al grupo de los personajes de Gala que, tal y como afirma Díaz Padilla, «propugnan también un amor basado

en la amistad íntima con otro ser de modo que puedan llevar una vida en común y cuyas manifestaciones son los pequeños y cotidianos actos de la casa» (1981, pp. XLVI-XLVII).

Para Consuelito, en cambio, como en muchos de los personajes que aparecen en las obras de Gala, el amor es una liberación y es desde esa conjunción de amor y libertad desde donde se explica su muerte: «Cuando el descubrimiento de que la libertad se consume sólo al estar preso en alguien (como quiere Cernuda) se hace en la pesada atmósfera en que los personajes de la obra añoran sus buenos días perdidos, no es posible vivir la sugerente soledad resonante de adioses, sólo dejar que la muerte avance, irremediamente, alma adentro, hacia el fin» (Díaz Castañón: 1993, pp. 24-25).

Para ella, Lorenzo es el personaje redentor porque la despierta de su letargo; a través de su amor por él será libre y llegará a Orleans: «Este amor es el característico de los protagonistas masculinos –los redentores– al que atraen a los femeninos que, en un principio, se hallan invadidos por la pasión amorosa hacia ellos» (Díaz Padilla: 1981, p. LX). Sin embargo, Gala arroja una visión pesimista sobre este tipo de personajes y considera que solo son escuchados por los que no tienen nada que perder, como Consuelito. Siempre tienen un lugar idílico al que acudir, que refuerza su discurso y le da forma. Este es el caso de Lorenzo, cuyo horizonte esperanzador se llama Orleans, el lugar donde, para Consuelito, no habrá tristezas y ella podrá vivir su vida y ser feliz.

Quando es abandonada por el hombre que ama, Consuelito marcha a Orleans por la senda más corta, la de las campanas, esa es la explicación de que suba a la iglesia atraída por un imaginario repique y se tire: ha marchado a Orleans. Al lugar idílico solo se llega después de la muerte, su existencia se debe al ansia de perfección del hombre que no logra durante su vida terrenal. (Díaz Padilla: 1981, pp. CXXXII-CXXXIII)

No parece esperanzador que el personaje haya llegado a Orleans porque se ha suicidado, más bien resulta terrible pensar que para intentar vivir hay que morir primero. Frente a esta visión, Hortensia representa, para el autor, la parte negativa del amor, siendo así la antagonista de Consuelito y simbolizando, de este modo, otra de las figuras típicas de sus obras: la de las alcahuetas y prostitutas, un tipo de personaje que responde a toda una tradición literaria heredada del *Libro de buen amor* y *La Celestina*. Se debe tener en cuenta que, para Gala, el sexo responde solamente al apetito carnal y, además, para poder experimentarlo hay que estar en buena forma, algo que él relaciona, constantemente, con la juventud. De ahí que la actitud provocadora y seductora de Hortensia resulte ridícula y un tanto grotesca, aunque dota al personaje de gran fuerza dramática respondiendo, así, a la configuración de las prostitutas que Rosaldo recoge en su estudio: «Las prostitutas seculares y las religiosas, en tanto que mujeres que nunca se casan y sin embargo

tienen trato con cantidad de hombres, hacen uso positivo de su sexualidad anómala. El que sean temidas y deseadas les supone a ellas una auténtica fuente de poder» (1974, p. 22).

A esta visión, se unen los fundamentos en relación con la sexualidad en la época franquista, en la que la mujer o bien es madre, lo que se identifica con cierta asexualidad y pureza, o bien disfruta de su sexualidad, lo que se considera pecaminoso y sucio: «La mujer es percibida claramente desde una óptica bipolar. Como fuente del placer masculino en tanto que amante, prostituta, «querida», representando el modelo de mujer perversa para el discurso hegemónico; o bien como fuente de la vida engendrada por el marido, como madre, alcanzando así el ideal de mujer del citado discurso» (Roca i Girona: 2003, p. 59). Esto supone una paradoja con respecto a las tesis del autor y a sus declaraciones públicas. Gala se erige en defensor de los nuevos valores, de una nueva España que reclama su libertad; sin embargo, sus personajes femeninos no dejan de reflejar estereotipos de género aferrados a teorías que condenan a la mujer a no poder disfrutar del sexo porque sería perversa. Esa es la verdadera perversión.

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

La llegada de Lorenzo provoca también la creación de lo que Isabel Martínez Moreno (1994) llama «realidad transcendida», encarnada en las figuras de Consuelito y de Lorenzo, y «realidad visible», personificada por Lorenzo y Hortensia. Consuelito es representante de la primera porque ella mira más allá, trasciende su realidad añadiendo, además, el hecho de estar enamorada. Lorenzo y Orleans son su sueño; la ciudad se convierte en su utopía, pero una utopía basada en lo que le dice Lorenzo porque su idea de Orleans no es propia, sino que le es transmitida por el que ella considera su ángel. Por ello, se puede afirmar que la utopía de la ciudad francesa surge en Consuelito por el amor, lo que añade a su ideal un toque de lirismo que se plasmará después en el bebé que espera, fruto de un sueño y de una ilusión. En su hijo, Consuelito está poniendo toda su esperanza: «Aquí tu hijo, Lorenzo. Tiene los ojos más grandes, pero es clavado a ti... Nacerá en Orleans. Tú tocarás al alba y yo estaré a la luz cerca de las campanas. [...] Nos pasearemos empujando el cochecito. [...] En Orleans, todo es distinto» (Gala: 1987, pp. 183-184).

La realidad visible es la opuesta a la representada por Consuelito, de ahí que la figura que la encarne sea justamente su antagonista, Hortensia. La realidad transcendida era compartida por Lorenzo y Consuelito; sin embargo, poco a poco, él va perdiendo la pasión, pero continúa con ella por interés, para obtener más dinero y así seguir procurándose su beneficio.

Hay una constante progresión en el carácter de Consuelito que, a medida que va transcurriendo la obra, se va haciendo más fuerte. Así, en la segunda parte, tiene ganas de luchar, se enfrenta a Hortensia y contesta a Cleofás cuando este le grita que Orleans es mentira: «No... Es verdad... Lo único que es verdad...» (Gala: 1987, p. 196). Para ella, todo es distinto, realmente cree que por fin dejará sus miserias y se irá a Orleans, donde podrá ser feliz. Por eso, tras esta afirmación, se tira por el campanario, «prefiere morir que volver a ser el pájaro enjaulado» (Robertson: 1990, p. 84). No deja de resultar un tanto triste que para que Consuelo pueda ser libre, deba suicidarse. Para Gala, el error de este personaje será el de basar su vida en un sueño, tal y como recoge en la nota preliminar a la obra: «La verdad y el dolor nunca nos asesinan. Nos asesinan los inventados sueños y el engaño» (1987, p. 123).

Para Consuelito, Orleans no tendría sentido sin Lorenzo; sin embargo, para Hortensia sí lo tiene, ya que ella no parte del amor, ni llega al sueño y a la utopía a través de Lorenzo; ella tiene su propia idea de lo que es Orleans y de lo que podría representar. En Hortensia no hay amor, sino interés por alcanzar sus metas; para ella, tanto Lorenzo como Orleans son dos instrumentos más para lograr el fin que se ha propuesto. No quiere decir esto que Hortensia no haya visto despertar sus sueños y esperanzas, pero difieren mucho de las de Consuelito; los sueños de Hortensia siempre tienen un trasfondo materialista y económico: «Anda, pon cara de susto debajo del merengue. Te lo advierto: Yo cuando soy mala, soy malísima; pero cuando soy buena, soy peor. Y tú me estás haciendo pasar el equinoccio. Tres meses llevas hurtándome ese cuerpo, pero yo ya no me contengo... (Se insinúa)» (Gala: 1987, pp. 169-170). A lo que se añade en acotación: «Es de advertir que ni ahora ni después debe deducirse que Hortensia esté enamorada de Lorenzo. Hortensia está de vuelta de todo, hasta de sí misma» (*ibidem*). Por ello, la marcha de Lorenzo tiene una doble interpretación y provoca angustia en las dos mujeres; en Hortensia porque se queda sin lo material, y en Consuelito porque se va el hombre que encarnaba su sueño.

Así, Hortensia se presenta como personaje antagonico en una doble vertiente; será, por un lado, la antagonista de Consuelito para Lorenzo y a la inversa; esto se consigue también porque durante todas las primeras intervenciones de Hortensia se hace referencia a temas que suponen lo contrario de lo expresado por Consuelito—clase social, dinero, riquezas, política—.

Consuelito, desde el inicio, ha parecido estar en su mundo, ajena a todo lo que sucedía. A lo largo de toda la obra se la silencia, debe ser ella quien coja fuerzas para luchar contra este silencio impuesto, algo que Elizabeth Russell señala y explica a la luz de una interpretación de género:

El silencio, por lo tanto, es un arma que el patriarcado utiliza para mantenerse en el poder. Censurar a las personas que puedan subvertir ese poder es, y siempre ha sido, el arma más eficaz de las autoridades totalitarias. [...] El silencio censura,

pero no siempre. El silencio también habla, grita, cuenta y canta y puede ser utilizado como un arma de resistencia, puede dar a las mujeres al margen del lenguaje patriarcal, un espacio en el que construir su propio yo, su propia subjetividad. (1994, p. 103)

Eso es lo que irá haciendo Consuelito a lo largo de la obra: construir su propio yo hasta el momento final en el que se suicida, porque no poder vivir siendo esa nueva mujer que ha erigido le resulta insostenible. Hortensia, en cambio, parece tener siempre los pies en la tierra y, para demostrarlo, aborda en su discurso temas que tienen que ver con lo material, con lo que ella misma trata de identificar con un mundo *de hombres, de lo importante*.

En el fondo de toda la obra está latente el tema existencialista. Todos los personajes han querido vivir, de una manera u otra, equivocados o no; pero lo importante es que, al final, cada uno cree hallar lo que buscaba; tal vez porque se sienten libres al haber encontrado la verdad. Gala espera a la muerte para superar la vida, para poder descansar y alcanzar la plenitud, y a esto condena a sus personajes femeninos; estas mujeres deben morir, real o metafóricamente, ya que es su única manera de realizarse: «La máxima de Antonio Gala en lo que se refiere a la vida terrenal es: no hay vida sin esperanza, no hay esperanza sin muerte. La muerte realiza y justifica la vida humana, y la esperanza es el impulso que pone en marcha y estimula su proceso perfeccionador» (Díaz Padilla: 1981, p. CXXII).

En contraposición, Hortensia, se realiza a través de lo material, el dinero, los bienes, las posesiones; lo demás carece de importancia y se debe hacer cualquier cosa para conseguirlo. Ese es su vivir, esa es su manera de entender la vida, una lucha constante para conseguir comodidades económicas o materiales.

Hortensia, que puede aparentar ser libre y fuerte a primera vista, ofrece un ejemplo extraordinario de esclavitud. Su apetito materialista es insaciable. Se encierra en un círculo pequeño y limitado de compra-venta y poco a poco se convierte en un objeto más. Hortensia no es consciente de la limitación de su existencia: aparenta estar contenta con el papel de consumidora constante. Para ella sólo hay más y más cosas que comprar y con cada adquisición se hunde en una existencia seudohumana. (Robertson: 1990, pp. 84-85)

El personaje de Hortensia no deja de ser también reflejo de la búsqueda de falsos ideales, de espejismos efímeros que no sirven para el crecimiento personal (el Ser), sino para Tener más, lo que va creando una necesidad de consumir cada vez mayor. Pese a que aparece como un personaje para el que «el fin justifica los medios», Gala se encarga de no hacer de ella un ser repugnante y tiránico, y para ello la dota de un cierto rasgo humano, muy al estilo de Valle-Inclán, tal y como recoge Victoria Robertson: «es una caricatura del ser humano; su percepción del mundo es tan deformada y trastornada que algunos críticos la tienen por un buen ejemplo del esperanto» (1990, p. 85).

Hortensia es, sin duda, el personaje que más registros presenta; su cinismo, su afán de aparentar ser lo que no es –sobre todo, al inicio de la obra– y la tendencia a buscar siempre su beneficio a costa de lo que sea, recuerdan al personaje de Celestina. El empleo de un habla popular y, sobre todo, el hecho de que sabe reírse de sí misma hacen que el público no la considere solamente un ser dañino y ambicioso en el peor sentido de la palabra. Al fin y al cabo, solamente Hortensia es fiel a sus principios, es la única mujer de las tres obras que se analizan que no claudica, tal vez porque responde a la pregunta de qué no debe ser una mujer.

¿POR QUÉ CORRES ULISES? PENÉLOPE Y NAUSICÁ: ROMPER LOS MITOS

El estreno de *¿Por qué corres, Ulises?* coincide con el año de la muerte de Franco, lo que hace que en la obra se aprecie un aire de libertad que no había en piezas anteriores. Aquí se continúa abordando la línea temática del ser humano y de la búsqueda de la verdadera esencia de uno mismo. Uno de sus mensajes claves es que la realidad no responde jamás a los sueños. Los personajes están escapando constantemente de lo que les rodea yendo en pos de un ideal que parece no llegar nunca: «Es una obra sobre el cansancio y el estancamiento y sobre la necesidad de librarse de ello» (Robertson: 1990, p. 104). En la primera parte, sobre las escenas de amor de Nausica y Ulises aparece la Penélope soñada; en la segunda, sobre las escenas de amor de Ulises y Penélope, es Nausica quien trata de convencer a Ulises. Es el mismo Gala quien describe, en el prólogo, a Penélope y los rasgos generales que configuran al personaje: «Penélope, en el fondo, no echa de menos a su marido, sino a la Penélope que vivió con su marido: se echa de menos a sí misma y a su fuerza social» (1994, p. 124), porque lo que uno añora, dirá Gala otras veces, es a uno mismo, a quien se era en el pasado con motivo de aquello que se cree echar de menos.

Penélope y Ulises saben que se están engañando, sienten que no hay otra salida, pero ambos asumen lo que parece inevitable: volver a estar juntos. Esta idea es recogida por Carmen Díaz Castañón, que la plasma del siguiente modo:

Es posible que hayan vuelto a sentir la tentación del entusiasmo y la vida, del abandono y de la entrega, que sientan incluso la oportunidad de caer en ella, de volver a vivir la gran contradicción de la recta atraída por la curva; de la serenidad tan costosa, por la vehemencia; la reflexión por el frenesí. Todos esperamos llegar alguna vez donde nunca llegamos. Todos hemos perdido demasiado tiempo culpando a los dioses o al destino. Hay que elegir y elegir implica renunciar. (1993, p. 27)

Ulises vuelve a Ítaca con su esposa Penélope, pero antes naufraga en Feacia, donde es rescatado por una joven desnuda y hermosa que le lleva a su cama. Nausica

es la princesa de la isla y se recrea haciendo el amor durante varios días con el naufrago de la playa. Él es un hombre maduro y atractivo que colma los deseos de la muchacha hasta que se despierta y le comunica su identidad. En ese momento, ella conoce al verdadero Ulises, no al soñado, y comienza su desinterés por el héroe caído. Como había hecho con Penélope, también Gala nos da su particular visión del mito: «Un Ulises 75 que a la Nausica 75 le parece esencialmente un burgués cursi y anticuado, cuyos conceptos, ideales y moral están mandados retirar hace ya mucho: con el que solo en el oscuro silencio fisiológico –y aun así no por demasiado tiempo– puede entenderse» (1994, p. 123).

Todos los tópicos acerca del héroe desde Grecia hasta nuestros días, la imagen de los superhéroes de cómic o cine, giran en torno a los ideales tradicionales masculinos que el patriarcado mantiene y promueve: la fuerza, la valentía, la inteligencia, la seducción de mujeres bellas, el poder, el dinero, etc. Sin embargo, la intención de Gala es destronar a este héroe, desmitificarlo por completo; su época ya ha pasado y Nausica es la encargada de romper el mito, ya que ella representa el nuevo código ético.

Hay varios temas claves de contraste entre ambos personajes: guerra-paz, mar-tierra, matrimonio-soltería o su posición con respecto al mar, en este caso, metáfora de la huida y de la libertad. Ulises ama el mar porque para él representa la libertad y la aventura; Nausica lo odia, pues al vivir en una isla el mar es el límite de su prisión. En el fondo, esta dualidad muestra que lo que hay entre ambos personajes es más una reflexión y un diálogo sobre el amor que un mero conflicto amoroso (Martínez: 1994).

El tema del amor destaca en la obra y se aborda desde diferentes perspectivas, siendo una de ellas la basada en el binomio y la oposición de los dos conceptos ya señalados anteriormente: amor y guerra. Este contraste muestra a un Ulises encerrado en sí mismo, egocéntrico, que necesita ver su autoestima reforzada con sus hazañas bélicas. En lugar de conseguir su crecimiento personal, lo que provoca esta actitud es una parálisis personal, un estancamiento.

Tampoco los amantes coinciden en su visión del amor. Ulises piensa que sirve para procrear; Nausica, para disfrutar. De nuevo, como símbolos de ambos personajes, la oposición de los viejos valores de una España en decadencia y la nueva axiología de una nación joven que estaba despertando y a la que le había llegado el tiempo de disfrutar: «Eres un burgués cursi, Ulises. Tú fuiste a Troya, has estado acostándote con quien te lo ha pedido por esos mares de Dios y ahora quieres hacerme responsable de tu hogar y de tu hijo. No, bonito. Si te quedas aquí será porque, de ‘momento’, lo pasas conmigo tan estupendamente como yo, por lo menos» (Gala: 1994, p. 142).

Nausica se siente excluida. Percibe que para Ulises el mayor tesoro es el del pasado, el de sus hazañas, y ella, de nuevo, enarbolando la bandera del amor, claudica y renuncia a sus principios porque quiere ser también recuerdo para Ulises. Parece

que trata de cerrar su historia de pasión y goce para pasar a convertirla en una relación de amor y compromiso. No se sabe muy bien cuál es la barrera en Nausica entre enamorarse y encapricharse de Ulises en el momento en el que deja a Euríalo, con quien vivía un amor sin ataduras.

La barrera entre el capricho y el enamoramiento parece romperse en la escena en la que Ulises la abofetea. Nausica abandona todos sus principios, renuncia a sí misma. Las mujeres de estas obras de Gala acaban por claudicar en beneficio de las tesis impuestas por los hombres a los que, supuestamente, se enfrentan. Da igual lo radical de su postura, llega un punto en el que asumen una condición de sumisión que choca con las posturas que habían tomado a lo largo de escenas anteriores:

(Eso ya no. Ulises abofetea a Nausica, que cae al suelo.)

Ulises: ¡Ya está bien!

Nausica: (Confundiendo, como siempre, la reacción de Ulises. Transformada, segura de que ha recobrado el interés de su amante.) Ulises...

(Se incorpora. Le busca.)

Ulises: Déjame.

Nausica: Perdona. Quería hacerte daño. Pero no sentía lo que he dicho...

(Gala: 1994, p. 157)

El amor de Ulises es un amor egoísta, tal y como señala Díaz Padilla:

Al eliminar voluntad del amante, coarta su libertad, de modo que la persona humana es aniquilada en beneficio del amor; un amor que no es realizador de la persona, sino destructor de la misma. El ser humano que tiende a buscar en el amor su camino de perfección encuentra en él su «enemigo íntimo» cuando su voluntad es absorbida por el amado, es sacrificada en aras del amor. En este estadio, todo intento de realización es inútil, ya que no puede decir que el «yo» ha desaparecido en el «tú». En este amor egoísta el amante se ama a sí mismo y aunque diga que ama a otro lo hace buscando reflejo de sí. El amante se convierte en un ser tirano que ama al tiempo que un esclavo suyo. (1981, p. XLV)

Tal vez por ello, en el desenlace de la historia de los dos amantes, ambos se ven traicionados por quiénes son: Nausica y su juventud necesitan vitalidad y un amor intenso, mientras que Ulises precisa paz y reconocimiento, más propios de Penélope que de la joven (Martínez: 1994).

Frente al personaje de Nausica, aparece Penélope, a quien Antonio Gala caracteriza como una mujer fuerte, que alza su voz para poder ser tenida en cuenta. En la obra, Penélope le fue infiel a Ulises, ya que no quiso seguir «guardando ausencias»; después de tan larga espera, no le fue leal porque descubre la libertad de estar sola y así se va revelando a ella misma. Penélope se niega a ser de nuevo propiedad de nadie, no quiere que nadie decida por ella; así pues, amaña la prueba para que gane un anciano cuya oferta matrimonial era la que más le interesaba, justamente por eso, por su carácter de oferta.

La idea del sexo de Penélope es una concepción desengañada, que no habla del disfrute, sino de la posesión; la mujer aparece como un objeto de placer que se pliega al deseo del hombre y se muestra temerosa ante él. Penélope y Nausica, en este aspecto, representan las dos maneras de entender el sexo para las mujeres de la época: por un lado, la pérdida de la propia identidad como mujer y, en consecuencia, la privación del disfrute sexual en donde es el hombre quien goza-hace gozar y la mujer pierde su yo; por otro, la de una cierta liberalización sexual que le da a la mujer su independencia en cuanto al goce sexual. Esto va íntimamente relacionado con otra de las visiones que la propia Penélope tiene de sí misma. Cuando habla con Ulises sobre sus motivos para el matrimonio le dice que se casó «para tener un hombre y unos hijos de ese hombre» (Gala: 1994, p. 191). Su definición de mujer se reduce a la de esposa y madre, es decir, ella no se define *per se*, sino por las relaciones que establece dentro del sistema patriarcal; sin ellas, Penélope se siente perdida.

Pese a la pasión de Nausica, al goce sexual, al disfrute, Ulises acaba en la obra por renunciar a eso buscando la comprensión, el cariño y la confianza mutua. Penélope actúa de *madre*, no de pareja; ella se ocupa de todo, perdona las niñerías de Ulises, las disculpa e incluso le canta una nana. Es lo que Díaz Padilla (1981, p. LX) califica como *amor-decisión*, propio de «personas en edad madura en las que la pasión amorosa ya no se produce». Con Ulises, Antonio Gala extrapola unos valores burgueses caducos propios de un tiempo que está acabado:

Aquellos a quienes se retrata en este personaje –los que se afirman solo en sus gestas pasadas, en sus mustias retóricas– retroceden en el tiempo para respirar aires que respiraron. Y ni aun eso les está permitido. Porque todo ha cambiado: no está cambiando, sino que ha cambiado: lo que pasa es que por unos instantes, conviene guardar la compostura ante la inocentada. Esa inocentada que el tiempo gasta a todo el que se sienta: la feroz inocentada del arrinconamiento: el triunfador acaba siempre por fracasar –lo sepa o no. Digiera o no la píldora– y ser sustituido por un nuevo triunfador más joven. (1994, p. 126)

Claramente, la primera parte está marcada por la relación erótica entre Ulises y Nausica, y en esa ensoñación, en ese paraíso, imagina otro: el de casa, el de Ítaca, el de la Penélope soñada, creada por el propio Ulises. Esta Penélope que es fiel a sus recuerdos, sumisa y que no hace otra cosa que esperarle, aparece para romper el supuesto sueño que vive Ulises en Feacia, ya que ella, a diferencia de Nausica, sí alaba las virtudes que cree tener el héroe (Martínez: 1994).

Remitificar la historia de Penélope supone –implícita o explícitamente– intentar buscar o plasmar la idea de que las mujeres no deben esperar a ningún esposo, sino que ellas solas pueden ser las heroínas de sus propias vidas; sin embargo, Gala, que en principio sí muestra una mujer así, rectifica y nos presenta a una Penélope que, pese a que parezca que lleva las riendas de la situación, se sabe sometida a Ulises y acaba renunciando a sí misma.

Las versiones feministas de esta historia pretenden construirla desde una perspectiva actual debido a que es un mito cargado de significación, que representa la tradición patriarcal, simbolizada en la mujer sumisa y obediente que es capaz de esperar y resignarse; y es precisamente esa simbología, ese arquetipo, lo que hay que romper para construir un símbolo nuevo que sirva para que las mujeres se identifiquen con una imagen de independencia y de seres sociales por sí mismas.

La figura de Penélope aparece ligada al telar y a su tarea de tejer y destejer. Recordemos que ya desde *La perfecta casada* de Fray Luis de León –libro que, frecuentemente, era regalado a la novia en las bodas–, los tipos de mujer que se toman como modelo son aquellas que *hilan, tejen, cosen calladamente*: influencia de la *Odisea* en Fray Luis e influencia de este en los discursos para las mujeres falangistas, en consecuencia, y como símbolo o actitud vital de muchas aun en los setenta (Febo: 2003).

Penélope es el modelo de mujer literaria griega que destaca por sus buenas virtudes. Discreta, prudente y fiel esposa de Ulises, esperó pacientemente a su marido en su palacio de Ítaca durante veinte años. Es casi la única mujer de los héroes que participaron en el asedio troyano que se mantuvo fiel a su esposo y respetó su ausencia sin caer en brazos de otro hombre. Su fama está forjada por su carácter, su conducta intachable y, sobre todo, por su fidelidad.

En las recreaciones teatrales, el personaje de Penélope es más versátil: puede ser una heroína casta, una libertina o incluso se configura como una heroína feminista, cuando comienza a rebelarse y no se siente ya modelo de mujer.

El mito se destruye para volver a construirlo desde una perspectiva actual, es decir, se *remitifica*. Este personaje resulta especialmente sugerente para ser abordado por diferentes corrientes críticas. La perspectiva de género resulta novedosa porque a Penélope se la resalta y se la caracteriza como astuta e inteligente, en contraposición con todo aquello contra lo que las mujeres deben luchar: la espera, la renuncia de una misma, la sumisión (González: 2005).

En la obra, los personajes principales tienen un alto grado de tematización, responden todos ellos a arquetipos que son empleados para desmitificar los problemas de la España anterior a 1975 y los que están latentes en esa nueva sociedad que está tratando de construirse. Lo nuevo y lo viejo, como tema, recorren toda la obra, pero también el amor o la libertad; en definitiva, los grandes temas que Antonio Gala trata en el teatro de esta etapa (Oliva: 2002). Es cierto que hay un tono irónico del que carecen piezas anteriores; pese a ese tono cómico, el mensaje es claro y, como en las obras barrocas, la ironía no hace sino acentuarlo.

Con respecto a la interpretación política, Ulises representa a la España dividida entre el pasado y el presente. El pasado es Penélope y el presente es Nausica. Ulises quiere a las dos y cuando no tiene a una reclama su presencia y la sueña. Del mismo modo la España de 1975 se debatía entre establecer un nuevo orden o continuar

con el ya establecido; el atractivo de la novedad y al tiempo la certeza de lo que se conoce y aporta seguridad.

Otro de los conflictos importantes de la obra es la crítica o la oposición entre lo que se es realmente y lo que se muestra. Ulises es el mito y vive con esa etiqueta, no solo soportándola, sino cuidándola y cultivándola; pero, en el fondo, igualmente necesita de una mujer que «se ocupe de todo» (Gala: 1994, p. 210). Y esa misma mujer es la que le desmitifica, la que nos habla de un mal esposo, de un mal padre, e incluso de un mal rey: «Yo era una intrusa que cuidaba la casa y a quien, de vez en cuando, se besaba sin saber bien por qué, antes de ponerse a roncar» (Gala: 1994, p. 192). Ulises elige aparentar y, en esa elección, se queda con lo superficial de la vida; su desarrollo como persona no importa, por lo que hay que luchar es por su condición de héroe. Quiere rectificar con sus viajes supuestamente de encuentro consigo mismo. Sin embargo, se resiste a cambiar: está estancado, no quiere actuar, pese a estar en un viaje constante. Por eso vuelve con Penélope, porque le da la seguridad que no tiene y sigue necesitando esa referencia materna que ya ha reclamado, la figura que sabe y conoce bien que él es un hombre como cualquier otro.

Tanto Nausica como Penélope son conscientes de que ante ellas tienen solo a un hombre y ninguna se impresiona con las historias de dioses y de batallas ganadas. Pese a todo, Penélope no logra superar las estructuras patriarcales, las asume y retorna a su punto de partida vital, es decir, a Ulises como construcción única de su destino, asumiendo, además, un papel maternal, de cuidado y protección, y no el de amante o pareja. Nausica es capaz de retomar su vida; probablemente esa licencia que hace el autor, con este personaje, se deba a su juventud; sin embargo, el momento en el que Ulises la abofetea es clave para comprender que las mujeres en la obra tienen un papel sumiso que no les permite superar las estructuras patriarcales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLUESTINE, Caroline. «The role of women in the *Poema de mio Cid*». *Romance Notes*, 1978, pp. 404-409.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen. «Introducción». En GALA, Antonio. *El águila bicéfala*. Madrid: Espasa Calpe, 1993, pp. 11-38.
- DÍAZ PADILLA Fausto. «Prólogo». En GALA, Antonio. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1981, pp. IX-CLV.
- FEBO, Giuliana di. «Nuevo estado, Nacionalcatolicismo y género». En NIELFA, Gloria (ed.). *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 2003, pp. 19-45.
- GALA, Antonio. *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?* Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- GALA, Antonio. *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.

- GALA, Antonio. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1981.
- GALLEGOS, Miguel. «La noción del inconsciente en Freud: antecedentes históricos y elaboraciones teóricas». *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 2012, 15.4, pp. 891-907.
- GONZÁLEZ, Ramiro. «Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína». *Estudios Clásicos*, 2005, 128, pp. 7-21.
- JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 1997.
- MARTÍNEZ, Isabel. *Antonio Gala. El paraíso perdido*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- NAVAS, Isabel. «Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas». *Revista de Filología Española*, 2008, 88.2, pp. 325-351.
- OLIVA, César. *Teatro español del siglo xx*. Madrid: Síntesis, 2002.
- ROBERTSON, Victoria. *El teatro de Antonio Gala: Un retrato de España*. Madrid: Pliegos, 1990.
- ROCA I GIRONA, Jordi. «Esposa y madre a la vez: Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el franquismo». En NIELFA, Gloria (ed.). *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 2003, pp. 19-45.
- ROSALDO, Michelle. «Women, culture and society: a theoretical overview». En ROSALDO, Michelle, y Louise LAMPHERE (eds.). *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974, pp. 17-42.
- RUSSELL, Elisabeth. «El sueño de un lenguaje común». En CARABÍ, Àngels, y Marta SEGARRA (eds.). *Mujeres y literatura*. Barcelona: PPU, 1994, pp. 101-109.