

ANTONIO GALA DE LA JUSTICIA Y LA ESPERANZA

En las cien representaciones de «Los buenos días perdidos» hemos conversado con Antonio Gala, autor teatral, poeta, guionista cinematográfico, de televisión, andaluz, dicharachero, de gestos amplios, que casi habla con las manos; de increíble, agudo, demolidor y espontáneo sentido del humor...

Gala, con sus éxitos en teatro («El sol en el hormiguero» estuvo poco tiempo en cartel por las inevitables causas ajenas a la voluntad), sus libros de poemas, su próxima antología de narraciones, sus series de televisión, tiene ya en su haber una obra homogénea, viva e incisiva que él mismo define como mantenida por los raffles de la justicia y la esperanza, «entendiendo siempre el estricto sentido de los términos».

Transcribir en letras nuestra entrevista con Antonio Gala no ha sido una tarea fácil. El habla con gran rapidez, con una vertiginosa sucesión de ideas, acompañando su pensamiento con las manos y el tono de voz que, en definitiva, son los que dan el matiz preciso. Hablamos de muchas más cosas de las que aquí aparecen; al sintetizarlas, quizá no hayamos podido evitar ciertos saltos en la conversación. Pensamos, de todas formas, que queda esbozada una línea aproximadamente cierta a lo que se dijo la tarde de nuestra charla. Quisiéramos que sirviera para presentar a uno de los autores teatrales más interesantes y vitalistas del momento actual.

TRIUNFO.—«Los buenos días perdidos», que nos parece tu mejor comedia estrenada, tiene a nuestro juicio, en comparación con tus obras anteriores, un sentido político menos abstracto y más contundente, por un lado. Y por otro, la ausencia de lo que quizá se aquejaban algo las otras: una cierta ternura, en sentido peyorativo, un algo que se podría definir en cierto modo como dulce.

GALA.—No sé... Quizá la que pudo tener elementos dulces o edulcorados fuera «Los verdes campos del Edén». Pero «El sol en el hormiguero» no la veo con elementos dulces. «Noviembre y un poco de yerba» creo yo que era muy dura, tan dura como «Los buenos días perdidos». Lo que puede suceder es que en esta obra, el lenguaje sea más restallante y que se busque la inmediatez del efecto con mucha rapidez.

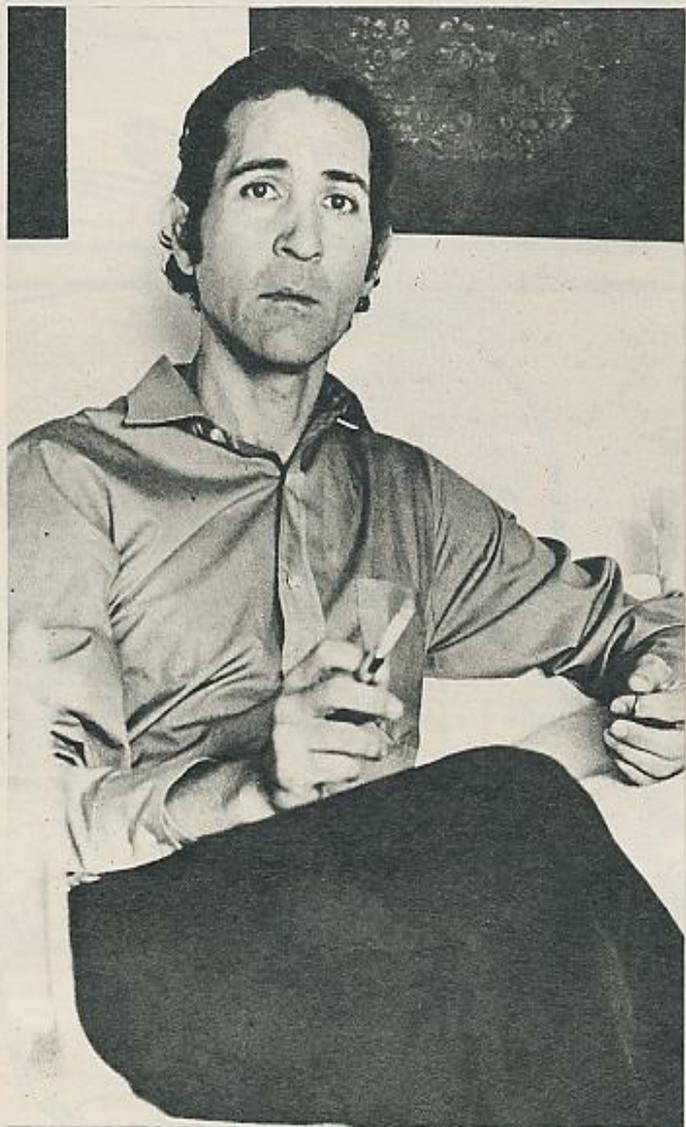
T.—En la nota del programa, tú dices que, más allá de cualquier otra cosa, lo que pides es que la comedia sea bien entendida. ¿En qué sentido lo dices?

G.—Lo que pido es que el espectador ponga y entienda las entrefleas que hay. No se puede

decir todo, todo lo claro que se debiera, y ni siquiera en arte se debe decir todo claro. Yo siempre creo que la obra de arte (no sólo la obra teatral, sino cualquier obra) puede ser comprendida y entendida por los espectadores en porcentajes muy diferentes. Como yo detesto hacer obras para minorías, porque si la obra

sólo pueden entenderla cincuenta personas lo mejor es reunir las aquí y contársela claramente, como yo la veo, sin aportaciones de luminotecnia, escenografía o las gargantas prestadas de los actores (por eso al teatro se le ha considerado siempre un género literario impuro, porque vienen a incorporarse otros elemen-

El teatro popular tendría que empezarse ahora, porque nunca ha habido en la historia de la Literatura española el menor teatro popular.

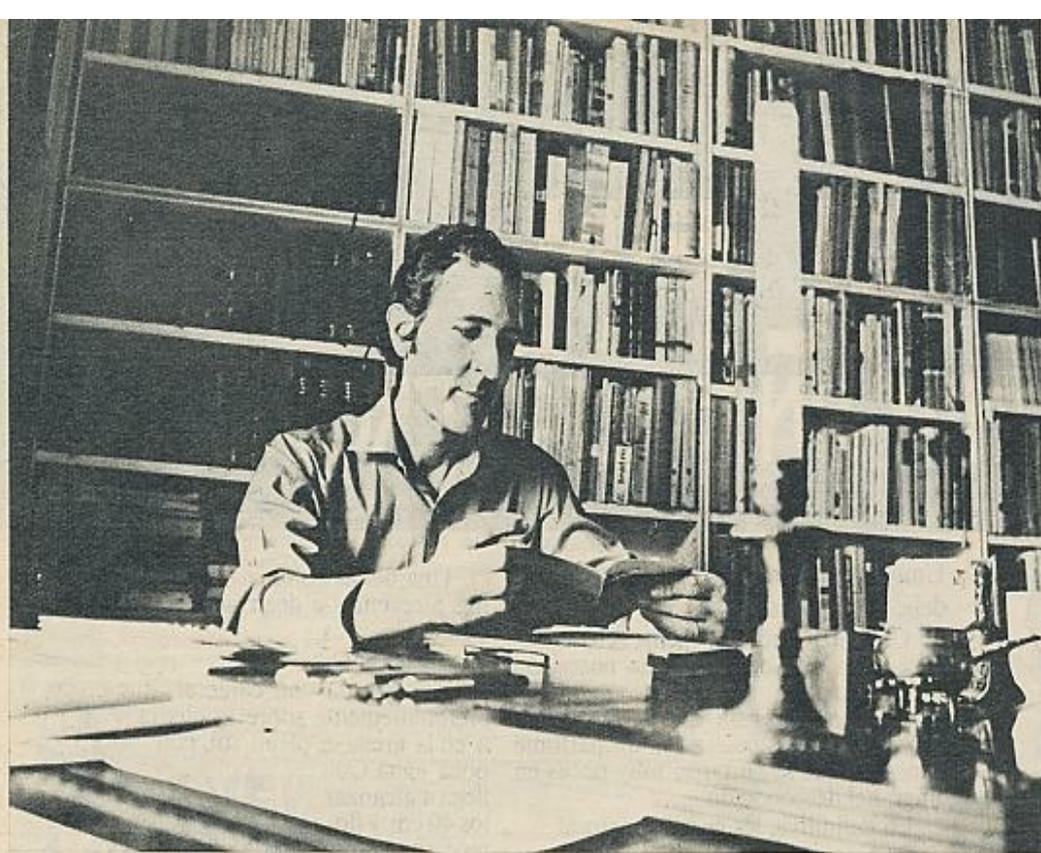


tos extraliterarios), es necesario que la gente entienda. Aunque los porcentajes en el público sean diferentes, lo importante es que, de alguna forma, todo el mundo piense que ahí se les está queriendo decir algo y que ellos intenten entender lo que se les quiere decir. Con eso me conformo. Tampoco aspiro a que se entienda perfectamente todo. Concretamente, la alegoría política no creo yo que la haya entendido mucha gente, al menos no me lo han dicho. Lo del cambio de párrafo y de lo que va a suceder después, del falso cambio de párrafo, ese personaje que viene de fuera y que parece que va a traer algo, y no sólo no trae, sino que se lleva, todo es un símbolo, pero sobrevenido. El teatro simbólico, como el teatro poético, entendiendo estas palabras en un sentido estricto (yo temo las palabras esdrújulas porque generalmente se interpretan mal), tienen la peculiaridad de que el símbolo y la poesía tienen que sobrevenir; es decir, tienen que estar como enterrados, y aflorar porque el espectador escarba, no porque estén claramente dispuestos sobre el escenario.

T.—«Los buenos días...» nos parece también una obra más desarraigada, menos esperanzada que las anteriores...

G.—Es que es muy posible que eso me haya sucedido a mí. Si normalmente yo escribo el teatro apoyándome en una doble vía —tanto individual como social—, la justicia y la esperanza, y reiteradamente veo que la puerta se cierra, es natural que yo haga que se descarrile ese tren porque descarrila mi propio tren, porque uno de los dos raffles, el de la esperanza, no funciona; del de la justicia no digo nada. Si se descarrila el tren, yo abandono la esperanza. Una de las protagonistas de la comedia se suicida, pero no es por desesperanza: se suicida probablemente por desesperación, que es distinto. Al suicidio no se llega por desesperanza, porque la persona que la tenga, esencialmente, está ya suicidada. El grito y el desmelamiento son cosas de la vida, y la gente se suicida por eso. Ella se suicida porque va buscando Orleans o porque va huyendo de ese horror del que momentáneamente había salido y al que no quiere de ninguna manera volver. De alguna forma se liga perfectamente con el lema de «Los verdes campos...», que era una frase de O'Neill en «Extraño interludio»: «Dicen que existe la paz en los verdes campos del Edén. Hay que morir para averiguarlos».

T.—En tus obras hay un intento de conjugar una dimensión poética con otra política. ¿Cómo concillas estas cosas?



Lo poético en mí es algo inevitable. No es ambivalente la combinación de poesía y política, sino unidimensional.

G.—Es instintivo. Me parece que lo poético en mí es algo inevitable. Cuando Lorca decía que la clave (la llave) del teatro la tiene el autor que sea poeta, creo que tenía razón, manejando el término poesía como la apóyisis platónica, como un líquido que toma la forma del recipiente en que tú lo viertes. Podríamos hablar de poesía de novela, de poesía de teatro, de poesía incluso de actitud ante la vida; es decir, de poesía de ensayo en el fondo y, por último, de poesía de poema. Cuando digo que la poesía me ha abandonado —¡la muy zorra!—, me refiero a la poesía de poema. El poema, para escribirlo, necesita un ocio literario. Una especie de compresión de gases y que, de repente, se abra una espita y surja el poema como un vómito. Normalmente todos empezamos la carrera por el poema porque, entre otras cosas, es menos trabajoso. Lo otro necesita una labor seria, de ponerse a trabajar. Pero en el momento en que se produce una fisura en ese ocio literario, el gas poético se va escapando y lo tiñe todo de poesía, pero no concreta la poesía en poema. Esa ambivalencia que decis, no lo es para mí, sino que es algo unidimensional. Lo poético estará unido a todo lo que yo haga; es decir, también a lo político.

Una falsa generación

T.—Cuando estrenaste tu primera comedia, coincidiste más o menos en fecha con la aparición de otros autores —Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Rodríguez Buded...—, y se os englobó a todos como «generación realista»...

G.—Yo no creo en las genera-

ciones. Ninguna persona que tenga personalidad puede creer en las generaciones. El escritor es siempre un francotirador. Si se agrupa es porque tiene una cierta inseguridad en sí mismo. La prueba es que en el estudio que se ha hecho sobre esta generación realista, se le ponen adjetivos que descalifican el término de realismo: «realismo expresionista», «realismo irónico», «realismo mágico», «realismo sensual»... Lo importante es lo expresionista, lo sensual, lo mágico y lo irónico. Más que el realismo. En el fondo fondo, quizá el único realista de verdad haya sido Lauro Olmo.

T.—¿Por qué han desaparecido la mayoría de aquellos autores?

G.—Por la misma razón por la que yo estreno con una cierta parsimonia. Es muy difícil colocar una comedia española. Eso que dicen de la pereza de los autores españoles es una cosa de risa. Por supuesto que los autores no escriben para guardarse las comedias. Una comedia es una cosa que tiene que verse en pie, como mucho, cinco meses después de haberla escrito. Si no es así, la comedia se te pudre, se escribe con desgana. Luego vienen las graves presiones censoriales y otras graves presiones empresariales, porque la influencia de la censura no se acaba en la propia censura, sino que sigue en los empresarios, que tienen temores, y sigue en el público, que no está dispuesto a escuchar determinadas cosas porque no está acostumbrado a escucharlas. El teatro no es que se escriba para la burguesía, es que se ha hecho burgués él mismo. Es un género que sólo se ofrece a la burguesía y que sólo la burguesía compra. Y el pueblo está tan alejado del teatro, que oír hablar de teatro

popular a mis compañeros mártires, a mis colegas, a mí me hace reír, porque al teatro no sólo no va el pueblo porque las entradas sean caras, sino porque no se reconoce, porque no le interesa para nada lo que ve en el teatro. Y es inútil hablar de teatro popular, por muchos personajes populares que salgan. Hablar de teatro popular es como obligar a Pinito del Oro a trabajar sin red. Yo creo que el teatro popular en este momento tendría que pasarse a lo que en la posguerra se llamó espectáculo, que se cantaba, se bailaba, se distraía y se intentaban echar garfios de abordaje continuos. Con lo cual la labor del autor quedaría muy limitada; más que en el autor, la creación de un teatro popular estaría en el director.

«Lo terrible y espantoso de esto es que cuando se está hablando de teatro popular, se está empleando una contradicción. Es como lo que decía Baroja del pensamiento navarro. No puede ser: o será pensamiento, o será navarro; o será teatro o será popular, pero teatro popular no puede ser de momento, porque durante muchos años al pueblo se le ha mantenido ajeno a sí mismo. Al pueblo, más que ver en un escenario que tiene que emigrar, le divierten las películas de Sissi, aquello a lo que no puede llegar nunca. Cuando me hablan de subvenciones para el teatro, yo preferiría que las dieran para escuelas o para lo que fuese. Así, dentro de cincuenta años el pueblo se consideraría preparado para ver teatro. Pero nuestra generación no tiene remedio, porque a corto plazo no la tiene. Porque nos morimos nosotros, se muere el pueblo —si es que no se ha muerto ya—, y entonces, ¡a ver! Yo no soy nada optimista en este sentido.

El pueblo perdido

T.—Si el teatro es un medio de la burguesía cuando, como en tu obra, hay unos personajes populares en el escenario, ¿cuál es la conexión entre ese público y esos personajes? ¿Es una postura de «voyeur», de ver gente «rara»?

G.—Yo creo que sí. Es que ellos, de alguna forma, ven a esos personajes como el que va a un zoo. No creo que el espectador español se reconozca; el español no se puede dar por aludido jamás. Como mucho, cree que se refiere al que está sentado a su lado, pero, a él mismo, reconocerse no le gusta nada. De la misma manera que el pueblo no está preparado, la burguesía tampoco lo está. Aunque quizá hay algún género de burguesía que es susceptible de mejora. Lo triste del pueblo es que ha pasado a incorporarse a una especie de mínima burguesía y tiene todos los vicios de ella. La Concha antigua, aquella Concha redonda y maravillosa que viajaba en las alcinas y te daba a cuidar dos pollos y una cesta de huevos, esa Concha tiene ahora un seiscientos en el que apenas cabe y del que tiene que salir de mala manera, y va a los restaurantes pequeños de Cuenca —porque hacen viajes a Cuenca, y... «Paco, que nos sirvan a nosotros los primeros, porque nosotros pagamos como todo el mundo»... La burguesía va dejando ya esos pequeños vicios y, por supuesto, empieza a tener otros que son los característicos de ella: la autodefensa y la absoluta rigidez normativa y convencional. Es probable que los hijos de esa burguesía, si siguen siendo como ahora, la mejoren, aunque también dudo que sigan siendo como ahora. No hay nada que se parezca tanto a un padre de estudiante como un estudiante cuando llega a ser padre. Pero, no sé, de alguna forma algo quedará. Yo mantengo una especie de esperar contra toda esperanza. Pero no me hago ilusiones. Y, por otra parte, de verdad, como un dato en mi obra, lo que está por encima de todo es la moderadísima influencia social de teatro y de todo tipo de arte. Lo que pasa es que la política tiene una hipertrofia tan grande, que en el momento en que se hace cualquier movimiento, hacemos algo político, pero no porque nosotros vayamos buscando la política, sino porque la política lo está llenando todo.

«Haciendo un estudio comparativo de censos de personajes que se han ido repitiendo a lo largo de la historia de la literatura española, lo que se comprueba es que, aparte de que esos personajes son los mismos, el pú-

AL FIN, UNA COLONIA SIN FALSAS PROMESAS.



Durante miles de años, mujeres y hombres han buscado ungüentos, perfumes y olores fuertes y penetrantes.

Han creído que con ellos obtendrían el éxito. Si era mujer, los hombres caerían prostrados a sus pies. Si era hombre, se creía que las mujeres le perseguirían día y noche.

En estos últimos años los anuncios le han insistido en que unas gotitas de aquí o un chorrito de allá le transformarían al instante en un fascinante multimillonario o en una mujer de atractivo irresistible.

Es mentira.

¿Colonia para «hacer buen olor»?

De acuerdo. Hasta aquí lo aceptamos.

Hay muchas personas que buscan tal o cual colonia porque hace buen olor. Y así ellos hacen el mismo olor que la colonia.

-¡Oh! que olor más bueno haces a colonia Pum, te comentan.

Se nota que hoy te has puesto colonia Pum, te dicen otros.

Si usted se conforma con esto, ya tiene bastante.

Nosotros hemos partido de otro punto.

Una nueva forma de entender lo que debe ser una colonia

Creemos que hay gente cuya piel hace buen olor de por sí. Sin necesidad de usar colonia.

Que no les gusta que se note que gastaron muchas pesetas en un perfume francés o que se gastaron muy pocas en un granel desconocido.

En definitiva, les gusta lo natural.

Para ese tipo de personas hemos hecho Salvia.

Un olor fresco, sin mistificaciones.

Un olor ante todo natural.

Justo el olor de la gente que no necesita olor.

Como hemos hecho, entre miles de colonias, una absolutamente nueva.

Con mucho alcohol. De 80 grados.

Una de las colonias más frescas, casi nos atrevemos a decir la más fresca que existe.

Y con Salvia.

Una planta con carácter, que crece preferentemente sobre la piedra o en la arena, a pleno sol, con poca agua. Que llega a alcanzar los 40 cm. y florece en verano.

De ella extraemos un exquisito aroma, absolutamente natural.

Conocemos el secreto.

Con él hemos conseguido un aroma radicalmente nuevo.

Usted jamás había olido antes algo tan natural.

Ni tan fresco.

Si su piel ya hace buen olor, si es de los que no quieren hacer «olor a colonia», pruébelo.

Nuestra felicitación por anticipado.



Obsequio para que compare

Pruebe y convéncese del fresco y misterioso olor de Salvia.

Envíe una tarjeta con su nombre y dirección completa a Tecno Ibérica, S.A. Apartado 12.027 - Barcelona, y recibirá una muestra de Salvia.

Y si entiende de colonias, por favor haga comparaciones.

SALVIA^{80°}
LIN ABART

el olor de la gente que ya huele bien.

ANTONIO GALA

blico del entorno ha reaccionado también exactamente igual con esos personajes. Es decir, que el público no ha mejorado. Cuando se habla de que «qué pena, el pueblo español, tan aficionado al drama que hizo posible el Siglo de Oro, que comprendía los autos sacramentales de Calderón», se miente. El pueblo español nunca fue partidario de las comedias. No entendía nada las comedias italianizantes de la gente del Siglo de Oro, tan farragosas, llenas de piropos extraños, en romance, con lo que se adormecía. ¿Cómo se puede decir que el pueblo español entendía los autos sacramentales de Calderón, si no los entendía ni el propio Calderón? ¿Cómo iba a entender el pueblo español del siglo diecisiete el problema del libre albedrío? Las comedias se hacían para festejar el nacimiento de un príncipe o la boda de alguien, y el pueblo pasaba por las puertas de las catedrales donde se hacían, y miraba porque se saltaba como las monas y porque se llevaban unos trajes muy aparatosos, y vagamente entendía que se le estaba prometido una vida mejor que la que tenía, que tampoco tenía que ser mucho mejor para que fuese mejor. Si se habla de teatro popular, tendríamos que empezar ahora en la historia de la literatura española, porque nunca lo ha habido. El pueblo no disfrutaba con las comedias; disfrutaba haciéndolas, que no es lo mismo. El pueblo español es un pueblo dramático y, por serlo, no quiere dramatizar. Los toros sí me parecen algo popular como fiesta dramática. Pero el teatro no creo que haya sido popular nunca en España. Un pueblo aficionado al teatro es el francés, que aguanta a Racine; jese sí que es un pueblo con afición al teatro!

T.—Aunque sea a partir de esa burguesía, si parece que ha habido una evolución en el teatro español. «Los buenos días perdidos» no hubiese sido aceptada hace diez o quince años...

G.—Esto es lo que digo. Que hay una parte que se está cultivando porque tiene procedimientos para cultivarse. Lo más estremecedor que le puede suceder a un pueblo es que se le dé un poco de dinero antes que un poco de cultura, porque entonces está definitivamente perdido. Y esto es lo que ha sucedido aquí. Ese poco de dinero no lo va a emplear en adquirir el poco de cultura, sino en comprarse un «frijoler» (porque además lo dicen así, en lugar de «frigidare»)... ¿Dónde está el pueblo español? Lo puedes buscar como un loco. Yo he hecho viajes a pie, interminales, en los veranos de antes, y ya no existe; yo no lo veo. Ahora es un pueblo como desconfiado, como sabihondo, lleno de pequeños «tics»,

de empleados de Banca, de maestros... Es un pueblo que no se entrega, que no se expresa, y eso era lo típico del pueblo español, que se expresaba, que acogía... Yo creí que el pueblo español iba a aceptar la sociedad de consumo como los italianos, con un cierto desdén. Pero el pueblo español ha pasado demasiado tiempo sin demasiadas cosas, y ahora se ha abrazado locamente a las cosas que se le han dado. Y no te interesa más que eso.

Jonás y la ballena

T.—Ante esa situación, ¿cuál es la postura que debe tomar el

ta debe traicionarse para procurar llegar a un número mayor de los que pueden ser sus espectadores? Puede llegar a violentarse tanto, que lo que tenga que decir ya no sirva, porque lo dice mal. Si yo me viera en la obligación de escribir cada frase con cinco palabras como máximo y sólo con sustantivos y verbos, acabaría por dolerme tanto esa ortopedia que no necesito, que no podría andar. Con ortopedia puede andar una persona que tenga la pierna torcida o cortada. Pero si yo puedo andar con mis dos piernas perfectamente, si me pongo un aparato ortopédico, ando peor. Si de alguna manera me impongo una forma de expre-

porque si no, no lo sería a nada. La moderada influencia social que pienso que tiene el arte, creo que es la de hacer tomar conciencia a los espectadores —como he intentado que ocurra con «Los buenos días perdidos»— de que al bajar el último telón, piense en algo de lo que ha visto. En la nota de presentación pido la colaboración de los espectadores, no tanto para la inteligencia de la obra como para la inteligencia de su propio problema. Me parece que el teatro de ahora —esa generación, quizá, de la que hablábamos— plantea en el escenario problemas que no se resuelven en el mismo escenario y que no puede juzgar el espectador desde su butaca, porque el espectador debe juzgarse a sí mismo. Son problemas que se le plantean y que deberá resolver después. Por supuesto que no me hago ilusiones: sólo un dos por mil pensará que el planteamiento es éste, y a lo mejor un uno por cinco mil intentará resolver el problema. Pero así son las cosas, y lo que yo ya no puedo es cambiar algo que secularmente ha sido así. Algo que secularmente ha sido inerte.

T.—La generación tiene en común una postura ética...

G.—Exacto. Es realista, pero no técnicamente, sino porque ha puesto los pies en el suelo, que es distinto. Nuestra postura realista es una postura personal, no artística. Nos hemos negado a poner paños calientes. Sabemos que lo que se estaba haciendo era quitar la fiebre y dejar el cáncer. Nos hartamos de parches porosos y dijimos: «Vamos a hablar». Pero luego, cada uno ha intentado quitar el parche poroso de una manera distinta.

«La sociedad de consumo no tiene más que una forma de ser vencida: dejarte devorar por ella, como Jonás por la ballena, y cuando estés dentro, apuñalarla. No hay otro procedimiento, si no es que ella te vence a ti antes. Lo que tienes que hacer es vestirse de franela gris, y cuando te respeten mucho, reírte tú, burlarte de esa sociedad. Aunque luego resulte que te encanta que te burles de ella. Llega un momento en que parece que te pagan para que les pegues. Yo no sé por qué se le da tanta importancia al teatro, porque, en el fondo, no es más que un aperitivo que toma la gente antes de cenar o un digestivo para después. Y esto que para los demás es un simple juego, resulta que para ti es toda la vida. Tienes entonces una sensación de ridículo... ■ Conversación registrada en magnetofono por DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: RAMON RODRIGUEZ.



Lo más estremecedor que le puede suceder a un pueblo es que se le dé un poco de dinero antes que un poco de cultura.

autor de teatro, el artista en general?

G.—Seguir trabajando como si todo fuera posible. Aunque se tenga la convicción de que no lo es. Esperar contra toda esperanza. Es posible que yo esté equivocando y que todo tenga una solución. Pero fijaros que en la velocidad de los movimientos históricos se tarda, y desde que se toma una decisión, hasta que esa decisión empiece a mover el magma del pueblo, no creo que nosotros lo veamos.

T.—Pero ese punto de vista tuyo, ¿no obliga a cambiar en algo el trabajo del artista para adaptarse a esa situación?

G.—Hasta qué punto el artis-

sión que no es la mía, para que sea asequible o vaya más directamente a un conjeturable sector de los espectadores, es posible que pierda incluso los que tengo y no alcance los que no tengo. Porque al falsearme a mí mismo, mi expresión ya no sirve ni para mí. A los creadores les interesa mucho su público, por supuesto, pero, en definitiva, yo creo que deben estar sinceramente convencidos de que lo que ellos hacen fundamentalmente es realizarse a sí mismos. El «sé fiel a ti mismo», de Shakespeare, aumentará sin duda cuanto más fiel sea a mí aquí y a mí ahora. Pero primero tengo que ser fiel a mí mismo,