

1999

Agustín Gómez-Arcos en el ocaso del exilio: Los primeros años parisinos

Sharon G. Feldman

University of Richmond, sfeldman@richmond.eduFollow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>Part of the [Playwriting Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "Agustín Gómez-Arcos en el ocaso del exilio: Los primeros años parisinos." In *Agustín Gómez-Arcos: Un hombre libre*, by Gabriel Núñez, 37-56. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1999.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Agustín Gómez-Arcos en el ocaso del exilio: Los primeros años parisinos

Sharon G. Feldman

DESDE EL EXILIO AL BILINGÜISMO

Agustín Gómez-Arcos llegó a Francia en 1968, y sus primeros años de residencia en París representan un intervalo de transición con respecto a su trayectoria como escritor. Es una época de continuidad, tanto como de ruptura, en la cual las arduas memorias de un pasado español se funden con nuevos comienzos. Mientras que los temas que marcaron sus obras anteriores -la política, la religión, el erotismo y la lengua- siguen habitando su escritura exílica, a la vez, su salida de España lógicamente induce una serie de transformaciones temáticas y estilísticas que más adelante pasarán a su obra novelística. En el exilio, una actitud nueva de apertura comienza a animar su escritura, invadiéndola con un aire fresco de más allá de la frontera española. El lenguaje absurdista de sus obras teatrales se inyecta con candor, autenticidad e, incluso una dosis de optimismo. Ni sobrecargado ni acondicionado por la presencia agobiante de la censura franquista, su discurso teatral adquiere un tono más radicalmente desafiante y audaz ya que parece saborear con furia y con pasión cada nuevo incremento de libertad de expresión. Durante esta época, el exilio emerge en su obra como tema principal y, a la vez, proceso de creación artística.

Los principios parisinos de Gómez-Arcos pueden trazarse a su trabajo en el *café-théâtre de l'Odeón*, donde, en febrero de 1969, un grupo de espectadores franceses presenciaron el estreno doble de *Et si on aboyaité* (*Adorado Alberto*) y *Pré-papa*, dos obras concebidas originalmente en castellano y traducidas próximamente al francés por Rachel Salik¹. En noviembre de 1972, Gómez-Arcos aceptó una invitación para presentar estas obras en la Université de Paris-Sorbonne con ocasión de las Jornadas Interna-

1 *Adorado Alberto*, Manuscrito inédito, París, 1968; *Pré-papa*, Trad. Rachel Sali, *L'Avant-Scène Théâtre* 434 (1969): 37-44. A continuación, al referirse a estas dos obras, se dará el número de la página entre paréntesis.

cionales Universitarias sobre el Teatro Español Contemporáneo². En su conjunto, estas obras absurdistas de un acto (escritas en 1968 y 1969, respectivamente) comparten una historia inseparable y ejemplifican su producción creativa durante este período transicional. Los acontecimientos entorno a este *début* parisino constituyen un momento significativo en la evolución artísticas de Gómez-Arcos, ya que fue en esta ocasión que comenzó a comprender plenamente las implicaciones creativas de su exilio y de su libertad de la cárcel lingüística de la censura. Recordando estos montajes, ofreció el siguiente comentario:

Nos pusimos a ensayarlas -porque monté yo mismo las obras- y cuando ya el espectáculo estaba preparado, yo le pregunté a este hombre que dirigía el café-teatro, «Bueno, y ahora, ¿cuándo viene la censura?» ¿Comprendes? Yo estaba esperando que viniera alguien de una institución oficial para saber si aquello podía representarse o no, y entonces me dijo, «Pues, estás loco. Aquí no existe eso». Eso ya fue el dé clic... Por primera vez estuve en contacto directo con la impunidad de las cosas y me parecía maravilloso³.

En el exilio, el empleo paulatino de la lengua francesa llega a convertirse en alegoría de su búsqueda de libertad de expresión, pues significa mucho más que un mero cambio lingüístico; implica una liberación y una rebelión con respecto al pasado, un empeño discursivo frente a los constreñimientos artísticos que se atribuyen a su pasado español y a su existencia dentro de un sistema totalitario. Este proceso emancipatorio comienza con los montajes en francés de *Et si on aboyait* y *Pré-papa*, y alcanza un climax decisivo con la publicación en 1975 de su primera novela, escrita directamente en francés. *L'agneau carnivore* (ganador del Prix Hermès). En Francia y en francés, sus personajes ficticios son capaces de expresar lo inexpressable y lo prohibido en la España franquista.

La búsqueda aparentemente utópica de Gómez-Arcos de un teatro que trascendiera fronteras geográficas, culturales y lingüísticas es más que un mero idealismo estético; es una necesidad que resulta de su consciencia de que, si sus obras se han de montar en Francia, es entonces imperativo que tengan implicaciones significativas para los espectadores que vivan más allá de los estrechos horizontes espacio-temporales de la España de posguerra. Sus obras exílicas están saturadas de referencias sutiles y literales a la cultura española, pero estas alusiones a lo particular jamás renuncian a su capacidad alegórica de referirse a una esfera más grande y expansiva. En un intento de dejar atrás una vasta reserva de cultura e historia antes de aventurarse por aguas extranjeras. En un intento de dirigirse a una escala más internacional de espectadores, se encuentra con una aspiración creciente de dejar atrás una vasta reserva de cultura e historia antes de aventurarse por aguas extranjeras. Mientras que encuentra

- 2 Vicente Romero, «Teatro actual español en la Sorbona. Informe general», *Primer Acto* 152 (January 1973): 56. En esta ocasión, las obras fueron puestas en escena por Antonio Duque.
- 3 Entrevista con Sharon G. Feldman, «Agustín Gómez-Arcos in New York, Interview: 14 May 1990», en *Allegories of Dissent: The Theater of Agustín Gómez-Arcos* (Lewisburg, PA.: Bucknell University Press, 1998). Aquí Gómez-Arcos se refiere a Miguel Arocena, por entonces el gerente del café-théâtre de l'Odeón.

una emancipación de la mirada opresiva de los censores españoles, su deseo de divorciarse del pasado y de la realidad histórica de España, por lo menos, en términos literarios, nunca se cumple enteramente.

Paradójicamente, la multitud de voces de su imaginación exílica parecen dirigirse a la misma imposibilidad de dejar atrás una acumulación de bagaje cultura e histórico, pues esto implicaría una renuncia completa a la identidad y a la memoria histórica. Como resultado, las obras exílicas de Gómez-Arcos parecen vacilar como si estuvieran sumergidas en una relación ambivalente de amor y odio entre un deseo de cortar los lazos con el pasado -con una historia específica (española)- y, contrariamente, un deseo de recuperar, resucitar, y recordar a toda costa una realidad histórica española. Su teatro exílico -y después, su ficción narrativa- guarda cicatrices indelebles de su pasado español que jamás parecen sanarse por completo. Los fantasmas grotescos de la opresión, la censura y el fanatismo religioso siguen persiguiendo a sus personajes ficticios, aún en fecha tan remota como 1993, cuando, en su décima tercera novela *La femme d'emprunt*, un español se traslada a París en una búsqueda de la auto-expresión individual a través de la transexualidad. (La trama de esta novela contiene huellas significativas de *Adorado Alberto* tanto como *Pré-papa*). En efecto, en una entrevista del año 1977, publicada en *L'Humanité Dimanche*, Gómez-Arcos hizo la siguiente declaración, refiriéndose a su temperamento profundamente español: «Je ne suis pas d'accord avec les idées traditionnelles au sujet des «racines» qu'un homme perdrait en changeant de place. C'est, à mon avis, une image folklorique et superficielle. Je pense qu'un être humain porte toujours ce qu'il est en lui-même. Où je me trouve, où j'irai, je serai moi. C'est-à-dire profondément espagnol. Mes racines espagnoles ne sont pas enfouies dans tel ou tel endroit d'où elles ne peuvent s'extirper. Elles voyagent avec moi»⁴.

Sus palabras parecen hacerse eco del punto de vista de Michael Seidel, quien observa que «la mente exílica siempre emana de un territorio familiar o local, de las experiencias acumuladas». Un exiliado, Seidel declara, es «alguien que habita un lugar y recuerda o proyecta la realidad del otro»⁵. La literatura exílica está gobernada por valores dobles y un anhelo artístico de representar una suerte de alteridad. De modo parecido, Gómez-Arcos y sus personajes a menudo llevan consigo en sus viajes exílicos sus memorias de España y de órdenes opresivos. Sus contantes evocaciones del pasado se sobreponen por encima del presente, e incluso del futuro. De alguna manera, la escritura exílica de Gómez-Arcos se ha quedado en un estado de flujo y de suspenso, en una ambigua encrucijada cultural, situada entre el pasado y el presente, y entre dos mundos, dos culturas, dos historias y dos códigos lingüísticos: uno español, el otro francés.

En la literatura exílica de Gómez-Arcos, los temas de la censura y el exilio se combinan con el bilingüismo para producir una sensación de ruptura con todo paradigma previamente establecido. Alberto, el protagonista de *Adorado Alberto*, tanto como John, el protagonista de *Pré-papa*, comparten una aspiración común de trascender y sobre-

4 Entrevista con Marie-Louise Coudert, «Agustín Gómez Arcos» [sic], *L'Humanité Dimanche*, 15 June 1977.

5 *Exile and the Narrative Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1986), ix. Todas las traducciones son mías.

pujar sus confines opresivos. Gómez-Arcos les catapulta a terrenos exílicos donde procuran despojarse de los pesos del pasado y flotar libremente en busca de una otredad trascendental. A veces, los hilos temáticos que componen este escenario ficticio -el deseo de huir de la opresión y saltar hacia la libertad- parecen entrecruzarse con el *curriculum vitae* del mismo Gómez-Arcos como escritor exiliado. Sin embargo, mientras que a Alberto y a John se les da la oportunidad de vivir el sueño de borrar sus memorias del pasado, de fabricar sus propias identidades individuales sin ninguna preocupación por lo que hubiera existido *a priori*, Gómez-Arcos, en su escritura exílica, parece incapaz e indispuesto a abandonar por completo sus memorias de la España que ha dejado atrás. Su discurso exílico es sostenido por un deseo persistente de recordar y contar. En efecto, incluso un mundo tan extraño y diferente como es el campo de la ciencia-ficción de *Pré-papa* contiene rastros y ecos de la España franquista.

Estos rastros no son meras evocaciones nostálgicas del pasado; sino que surgen como parte de un proceso catártico a través del cual Gómez-Arcos puede despejarse de las voces autoritarias que siguen persiguiéndole en el presente. La memoria, por consiguiente, se convierte en una forma de insurrección, un acto de rebelión. Como señala Michael Ugarte, el impulso de atestiguar, recrear, recordar y dar testimonio escrito a los eventos del pasado -un pasado que se ha dejado atrás- es una tendencia frecuente entre los escritores que han experimentado un desplazamiento exílico⁶. En las obras del escritor exiliado, el pasado continuamente se yuxtapone con el presente (o el futuro), lo antiguo con lo nuevo. Gómez-Arcos parece bien consciente de los riesgos inherentes en el acto de olvidar, pues borrar los fantasmas de su pasado pre-exílico implicaría una aceptación complaciente del orden dictatorial que intentó sofocar sus memorias. Los campos ficticios de *Adorado Alberto* y *Pré-papa*, por lo tanto, se convierten en espacios alegóricos de resistencia donde Gómez-Arcos resucita las voces autoritarias de su pasado, sólo para traicionarlas en el presente.

El bilingüismo, como demostraré, es un elemento esencial en este arte de traición, y surge como elemento temático tanto como estructural en su escritura exílica. De todas las piezas teatrales de Gómez-Arcos, el término «bilingüe» quizás mejor puede aplicarse a *Adorado Alberto* y a *Pré-papa* ya que, juntas, estas obras constituyen una situación lingüísticamente compleja donde la lengua castellana tanto como la francesa desempeñan papeles claves. Aunque estas obras se escribieron originalmente en castellano, han sido montadas sólo en francés, y sólo la versión francesa de *Pré-papa* ha sido editada (por la revista *L'Avant-Scène*). En 1979, Gómez-Arcos publicó una rendición novelística, extendida, de *Pré-papa*, titulada *Pré-papa ou Roman de fées*, escrita directamente en francés. La novela contiene una gran cantidad de diálogos y discursos que aparecieron en el texto dramático original. Los montajes del mismo Gómez-Arcos de *Et si on aboyait?* y *Pré-papa*, en 1969, no representan su primer empeño creativo en lengua francesa -si tomamos en cuenta sus adaptaciones al castellano de *La folle de Chaillot* de Jean Giraudoux (1961), *La révélation* de René-Jean Clot (1962) e *Intermezzo* de Giraudoux (1963)-, sin embargo la producción de estas dos obras y la siguiente publicación de *Pré-papa*, no obstante, son acontecimientos decisivos que marcan la primera etapa en un

6 *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature* (Durham: Duke University Press, 1989), 4.

proceso emancipatorio a través del cual Gómez-Arcos puede alcanzar la libertad artística mediante el bilingüismo. Como consecuencia directa de su exilio y de la censura que experimentó en España, el bilingüismo es para él un acto de rebelión pura que se encaja íntimamente con la noción de libertad de expresión. Comenta esta situación en un ensayo titulado «Censorship, Exile, Bilingualism: A Long Road to Freedom of Expression», que presentó en el simposio dedicado a «Critical Fictions» que tuvo lugar en la Dia Art Foundation en Nueva York en Mayo 1990:

El bilingüismo podría ser la metáfora de esta necesidad inherente de libertad de expresión en el acto de escribir. La adquisición de otra lengua añade material suplementario a lo que uno ya tenía; lo enriquece y lo distancia; lo desnuda de localismo, de folklore; lo transforma en material comunicativo que se sitúa más allá de las barreras lingüísticas; lo universaliza. Nunca habrá una censura tan fuerte como para amordazar o castrar a los escritores mientras que tengan la capacidad de aprender y, por lo tanto, poseer este instrumento de libertad que es un segundo, o un tercer idioma. Los regímenes de todo tipo han demostrado que la cárcel monolingüística es mucho más destructiva para los escritores que las otras cárceles, las verdaderas.

Para el escritor bilingüe que vive en el exilio, la transgresión de fronteras lingüísticas representa un gesto de osadía que paradójicamente produce placer y peligro. La nueva lengua es una herramienta sin mácula, incontaminada por las connotaciones del pasado. Como un pintor situado delante de una tela en blanco, el escritor bilingüe se enfrenta con una oportunidad extraordinaria de empezar de nuevo. Cada pincelada, y por lo tanto, cada palabra, tiene el potencial de cobrar significados sin precedentes que rompen con los paradigmas y representaciones de la realidad ya establecidas. Las implicaciones creativas de esta situación son infinitas, y la oportunidad indudablemente se afronta con placer, pero la tarea de apropiarse de un segundo idioma y hacerlo suyo también es un empeño arriesgado, de incertezas tremendas. Gómez-Arcos describe este proceso bilingüe como un peligroso «salto al vacío»:

Esta aventura peligrosa de escribir en una lengua extranjera (una lengua que es muy difícil de dominar y que te obliga a ser siempre estudiante, y, claro, a ser culpable de todo tipo de excesos, de asaltos contra otros), esta aventura peligrosa, repito, es, según mi entendimiento, el acto de rebelión más apasionante, la cosa más enriquecedora que puede hacer un escritor, obligándole a ser doblemente consciente y doblemente responsable con respecto a su libertad de expresión voluntaria... Esta libertad de expresión se convierte en una libertad oculta, una libertad ilegal... Una libertad expulsada, o exiliada⁷.

7 «Censorship, Exile, Bilingualism», en *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing*, editado por Philomena Mariani (Seattle: Bay Press, 1991), 220-21.

Como sugiere Gómez-Arcos, el bilingüismo influye directamente en la relación de un escritor con la cultura. Representa un gesto liberador que posiciona al escritor exiliado dentro de una zona marginalizada, ni aquí ni allá; de modo que no pertenece por completo ni a la antigua cultura ni a la nueva. En un ensayo de 1971 titulado «Extraterritorial», George Steiner ofrece una serie de observaciones penetrantes acerca de la implicaciones del bilingüismo literario, y sus declaraciones son especialmente iluminadoras a la hora de mirar las circunstancias en torno a la experiencia de Gómez-Arcos. Steiner percibe el lenguaje literario como reflejo de la relación de un escritor con el mundo físico/geográfico. Por lo tanto, el escritor que se encuentre lingüísticamente «sin casa», que haya decidido expresarse en una lengua «extraña» que no pertenezca al país natal, necesariamente trae consigo un sentido de desplazamiento a su escritura⁸. El exiliado bilingüe se encuentra enajenado con respecto a la tierra natal y, paralelamente enajenado con la respecto a la lengua nativa. No obstante, en el exilio, este escritor proyecta sobre el país nuevo y lengua nueva una serie de códigos internos que han sido importados del terreno y lengua nativos. Según esta perspectiva, el *exilé* bilingüe nunca pertenece tan sólo a un país, ni a un solo idioma; sino que pertenece a una región «extraterritorial» de travesías lingüísticas y culturales. Por lo tanto, si las palabras del escritor exiliado se sitúan más allá del alcance de la censura y las fronteras de la ciudadanía, entonces, el bilingüismo sólo puede aumentar su capacidad de rebelión. El exilio coloca al escritor dentro de una zona sin fronteras, indeterminada, indiferente a los constreñimientos de cualquier código y sistema en particular, y capacita al escritor a forjar su propio discurso.

Steiner observa que un sistema de valores binarios inevitablemente caracteriza la vida y la obra del escritor exiliado bilingüe. Esta situación se complica aún más en el caso de un escritor multilingüe, como Vladimir Nabokov, cuya situación multicultural/lingual es inseparable de los motivos temáticos que definen sus obras. Según Steiner, las imágenes de espejo y el incesto que son rasgos de las novelas de Nabokov (como *Ada*) son metafóricamente conectados con las infidelidades y «los constantes enredos lingüísticos» que también caracterizan su literatura. Steiner percibe una correspondencia parecida entre el fondo temático y la forma en las obras de Oscar Wilde, observando, con referencia a *Salomé*, que el bilingüismo puede concebirse como una expresión lingüística de una dualidad sexual, y por lo tanto, una metáfora de la expresión de libertad sexual. En efecto, como implica el análisis de Steiner, el bilingüismo es análogo al bisexualismo.

Paralelamente, en las obras de Gómez-Arcos, el bilingüismo es mucho más que una mera cuestión de pragmática; sino que se trata de una actitud subyacente que confiere a su escritura una sensación de desplazamiento, biculturalismo, y sobre todo, libertad de expresión. Esta actitud bilingüe se manifiesta alegórica y temáticamente a lo largo de toda su literatura exílica, afirmando y reafirmandose en la naturaleza binaria de su expresión literaria y en las dicotomías culturales que trae Gómez-Arcos a un primer plano y que, entonces, sistemáticamente subvierte.

8 «Extraterritorial», en *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution* (New York: Atheneum, 1971), 3.

ADORADO ALBERTO

Adorado Alberto se subtitula «Esperpento en un acto» y, por lo tanto, como es el caso de sus obras anteriores, participa de las tradiciones de lo valleinclanesco, lo grotesco y lo absurdo. El adorado Alberto es un artista español que ya lleva algunos años exiliado en Francia, donde actúa en un cabaret y hace un espectáculo de travestí o *drag queen*. Al regresar a su país nativo por primera vez en seis años, se encuentra en el centro de un forcejeo entre su madre muerta (Mamá), la hermana de su madre (doña Julia) y los ahijados de Julia (Romualda and José-Mari). Se trata de una lucha de voluntades con respecto al destino de Alberto, un conflicto de intereses que sirve como fuente principal de la intriga dramática.

Gómez-Arcos, cuyo propio itinerario exílico demuestra un evidente parecido con el de su protagonista, retrata el país nativo de Alberto como un lugar oscuro, atrasado, vacío de sofisticación cultural, un país que se encuentra cautivado y dominado por la intolerancia de la Iglesia y las manos opresivas de un régimen sin nombre. Este retrato contrasta bruscamente con el retrato de Francia (i.e., París) como un lugar más cosmopolita, donde la tolerancia y la libertad de expresión se han convertido en valores fuertemente codiciados, un lugar donde Alberto ha encontrado la libertad en su arte tanto como en su vida. Mientras que el marco histórico de *Adorado Alberto* no se especifica directamente, la obra sí contiene alusiones obvias a la cultura popular de los años 60 (como las películas de Romy Schneider y Marlon Brando) y a la generación de posguerra.

Durante el transcurso de la obra, la identidad sexual de Alberto se cuestiona continuamente. Se caracteriza como un esteta quien disfruta y se desvive por el culto de su componente femenino. Aparece en el escenario como un ser sexualmente híbrido, hermafrodítico que perpetuamente elude cualquier clasificación como macho o hembra: tiene senos (ingiere hormonas), pero también posee un pene; lleva perfume y maquillaje, pero también porta un bigote postizo. Al *diseñar* su propio discurso sobre el género sexual y la sexualidad, Alberto efectivamente se sitúa más allá del alcance del discurso fascista de homogeneidad al que se refiere sutilmente en la obra.

En la primera escena, el espectador se encuentra con una situación metateatral que le ofrece un vistazo de la vida de Alberto en Francia. El personaje principal se vislumbra en un cabaret parisino, haciendo el papel de una artista femenina de *strip-tease*. Aquí, como es típico del teatro de Gómez-Arcos, las acotaciones escénicas desempeñan una función irónica:

Al levantarse el telón, Alberto hace su número de travestí en un cabaret de París: un strip-tease en el que sólo desnuda sus manos. Actúa como si cantara alguna canción de doble sentido (La fuerza de la costumbre), pero no canta: dice un poema, acompañado por una música picaresca y vulgar. Naturalmente, el poema y la música son dos cosas absolutamente distintas, no inventadas para el mismo conjunto. (1)

Las acotaciones invocan una serie de gestos ambivalentes que se remiten metafóricamente a la *performance* trans-genérica de Alberto: hace un striptease, pero sólo des-

nuda sus manos, se comporta como si estuviera cantando una canción, *pero* recita un poema; el poema es lírico, *pero* la música es vulgar. Al espectador se le invita a suplementar esta lista de gestos ambivalentes con la percepción análoga de que Alberto parece ser una mujer, *pero* también es un hombre. Así, del mismo modo que Alberto ya tiene «la fuerza de la costumbre» de cantar canciones que invocan un doble significado, también su transvestismo le confiere una serie de valores dobles. Al entremezclar los códigos de vestir y de comportamiento que tradicionalmente se definen bien como masculino o bien como femenino, crea un sistema irónico de duplicidad que transmite el mensaje subyacente de que la persona que se ve dentro del marco escénico (i.e., un hombre, una mujer, o un hombre vestido de mujer) no es necesariamente lo que parece. En efecto, lo que se puede tomar por una realidad, bien puede ser una ilusión.

El transvestismo de Alberto es un gesto que desestabiliza cualquier concepción o configuración binaria del género sexual. Es más, al posicionar al transvestismo de Alberto dentro del contexto de una actuación de cabaret, Gómez-Arcos propone la noción del género sexual como un constructo culturalmente *engendrado*. El género sexual de Alberto se mantiene en un estado de fluctuación perpetua, inestable e infinitamente variable según sus propios empeños creativos. Es como ese «artificio libremente-flotante» del cual nos habla el crítico feminista Judith Butler⁹. Mientras, de primera vista, Alberto parece estar haciendo un papel, sus acciones sugieren que su personaje teatral irónicamente puede ser una representación más auténtica de su verdadera identidad. Su apariencia al comienzo de la escena de cabaret se describe como «*Rubia o morena, maquillada, glamorosa, mostrando todos sus aparentes encantos femeninos*» (1). Por lo tanto, al principio, su componenté femenino parece ser parte de un proceso ilusorio de invención artística. Sin embargo, inmediatamente después del espectáculo, Alberto se retrata dentro de su camerino, en el momento de estar creando lo que es aun otro papel: «*La música cesa, Alberto saluda. A continuación está en su camerino, quitándose la peluca, las pestañas, las uñas, etc., y poniéndose un pantalón, un bigote postizo, una bufanda... 'vistiéndose de hombre', tal como deberemos verle en las escenas siguientes*» (2). Al deshacer la ilusión de femineidad, Alberto no descubre su ser masculino auténtico -como bien puede ser lo que anticipe el espectador-, sino que meramente *se viste* como hombre; se crea una identidad sexual. Su bigote postizo (emblema de masculinidad) es una parte importante de esta ilusión, pues se ve que éste no es más auténtico que la peluca que se pone cuando aparece de travestí. Su fabricación de un papel masculino es, por lo tanto, un gesto enajenante, desfamiliarizante que socava la habilidad del espectador de reivindicar y afirmar la verdadera identidad de Alberto, pues sitúa sus componentes masculino y femenino bajo una misma luz ilusoria. La autenticidad se confunde con el artificio, lo masculino con lo femenino y el teatro con la vida en una situación que sugiere que el artista femenino que aparece al principio del espectáculo de cabaret ni siquiera sea un papel teatral. En efecto, se implica que la «verdadera» *performance* de Alberto puede ser

9 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, Routledge, 1990), 6. Ver también, Butler, *Bodies that Matter* (New York: Routledge, 1993).

su papel masculino, que funciona como una máscara metateatral que llevará durante el resto de la obra en su visita a España. Su exilio a Francia, por lo tanto, representa no sólo una búsqueda de libertad artística; sino también, la búsqueda ontológica de un «yo» auténtico.

La madre de Alberto, que se sitúa en el escenario durante todo el transcurso de la obra, completa el marco metateatral de la escena de cabaret. Ella es una espectadora que ofrece elogios estáticos después de presenciar la actuación de su hijo: «¡Adorado Alberto! Qué número tan divertido el de la chica que viene de provincias...» (2). Su breve intercambio con Alberto durante esta primera escena representa el único momento en el que ella toma parte en un diálogo directo con otro personaje dramático. Pero incluso en esta ocasión, la conversación parece extrañamente anacrónica y absurdamente desenganchada del presente, pues, al parecer, ella no se refiere al poema que Alberto acaba de recitar, sino a un número musical sobre una chica de provincias. Otras incongruencias espacio-temporales pueden detectarse en el vestuario de Mamá. En las acotaciones a principio de la obra, se ve «*sentada en una preciosa silla de mimbre, de playa o jardín, en pose de fotografía, vestida con elegancia veraniega a la moda de hace quince años. O quizá diez. (De todas maneras, debe ser un vestido que, a medida que cambie de adornos, se adapte a la moda de los últimos diez o quince años)*» (1). Se queda inmóvil durante casi toda la obra, como si estuviera congelada en el tiempo, manteniendo su pose fotográfica, y es aquí donde uno puede detectar una explicación por su intercambio anacrónico con Alberto: el personaje de Mamá es una rendición teatral de una (o, de varias) fotografías, una serie de *freeze-frames* del pasado. Posa sobre su *chaise longue* mientras goza de una vacaciones en Capri o en Niza, porta un negro velo de luto en una foto tomada con ocasión de la muerte de su marido, y fuma un cigarrillo en un retrato que demuestra su temperamento bohemio. Es como si Mamá fuese una fotografía del pasado, sobrepuesta por encima del presente; así con su imagen, Gómez-Arcos ha creado un efecto teatral de dobladura fotográfica («double exposure»).

Dofia Julia, en ocasiones, reconfigura la pose de Mamá, ajustándole el vestido, y así señalando un cambio de fotografía. Pero, a pesar del estado difunto de Mamá, ella ha podido alcanzar cierto nivel de inmortalidad¹⁰. Ella existe en un plano etéreo como una memoria o un fantasma del pasado, y logra intervenir en el espacio ocupado por los otros personajes que navegan el mundo material del presente. El posicionamiento de Mamá dentro de una esfera de vida eterna le proporciona la capacidad de trascender los límites de la vida y de la muerte, del pasado y del presente. A la vez, esta posición inmortal le concede una especie de «sabiduría divina», que más claramente se revela durante los momentos en los que ella abandona de su posición fija para ofrecerle al público sus impresiones personales de los eventos que están transcurriendo en la escena. De este modo, Mamá, suspendida en el espacio y el tiempo, entre la realidad y la ilusión, establece un puente de comunicación entre el mundo ficticio representado en el escenario y el mundo habitado por el público. Sus reflexiones personales, derivadas de un punto de vista histórico, ofrecen al público una perspectiva alternati-

10 Gómez-Arcos reelabora esta situación, en la que se le concede a una persona muerta una serie de rasgos normalmente reservado para las personas vivas, en su obra teatral *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972).

va, que critica y choca con la versión de la realidad y la verdad que proporciona doña Julia. Aún en la muerte, Mamá sigue ofreciéndole a Alberto el mismo amor y devoción incondicional que le había dado durante su vida. Apoya vigorosamente el deseo de su hijo de expresarse libremente, sin censura, y se enfrenta con las normas opresivas de la sociedad, la iglesia, y el régimen con una actitud de insolencia y desafío.

Doña Julia, la personificación del totalitarismo, está dispuesta a ir a los extremos más remotos para defender su fe, sus principios morales y sus valores patriarcales. Su obsesión con las apariencias externas, «el qué dirán» y un código de honor anacrónico le conduce a la una vida de hipocresía y engaño (atributos que establecen una alianza paródica entre su personaje y la de doña Perfecta, de la obra epónima de Benito Pérez Galdós). La actitud hipócrita de Doña Julia se resume con un gesto emblemático que ella ejecuta repetidas veces, en el cual se tapa los labios con los dedos, haciendo el signo sagrado de la cruz. Como muchos personajes de Gómez-Arcos, ella encubre sus transgresiones con una fachada virtuosa de santidad como un modo de perpetrar su propia imagen farisaica de la verdad. Siempre encuentra una manera de justificar sus pecados: «Lo importante es lo importante», declara. «Ya me confesaré, después» (4). Puesto que percibe la imagen y el estilo de vida de Alberto como una amenaza peligrosa para la reputación de su familia, se encuentra completamente consumida por su deseo de poner fin a cualquier cuestión que pueda existir con respecto a la identidad sexual ambivalente de su sobrino. Actuando según los consejos de su director espiritual, doña Julia intenta conjurar un matrimonio absurdamente incongruente entre su sobrino y Romualda con la intención de que tal alianza confirme la heterosexualidad de Alberto frente al mundo entero. Las circunstancias del matrimonio que tanto desea son, para ella, sin consecuencia, eso es, hasta que se encuentra obligada a enfrentarse con gran consternación, con los resultados sorprendentes que son fruto de sus maquinaciones laberínticas.

Fácilmente uno podría definir la relación entre Alberto y Romualda como la de los primos (Julia es a la vez la tía de Alberto y la madrina de Romualda), pero esta situación es un inconveniente esencialmente menor en comparación con los defectos más cruciales que amenazan el proyecto de doña Julia -uno de los cuales pertenece al enigma del porte físico de Romualda-. Extrañamente descrita como «cejijunta y bigotuda», Romualda parece tan sexualmente inclasificable como Alberto. El bigote de él es falso, pero el de ella, irónicamente es auténtico. A pesar de la preocupación excesiva de doña Julia con las apariencias, paradójicamente, en el caso de Romualda, ella ha decidido renunciar a sus preocupaciones estéticas. Con un exceso de vello facial y corporal, unos vestidos *demodés* y los torpes respingos que da en el aire, Romualda difícilmente se conforma a la imagen de una joven elegante e ingenua, inclinada a incitar el deseo de un hombre, e incluso menos plausible es la suposición de que ella sería capaz de inspirar en Alberto una transformación a un macho heterosexual. Sin embargo, doña Julia se mantiene obstinada en su papel de *Celestina* y aún anima a la pareja tan improbable a tener relaciones sexuales con la esperanza de que su unión profana desemboque en una boda católica.

El papel de José-Mari en el proyecto de doña Julia es tan problemático como el de su hermana. Como niños, José-Mari y Alberto gozaron de una amistad poco ortodoxa. Por ejemplo, en el día de su primera comunión cada uno de los niños intentó ingerir la mitad

de una sola Hostia sagrada para así fortalecer el enlace entre ellos mismos, en vez de su convenio sagrado con Dios (imagen que se repite en *L'agneau carnivore*). Doña Julia, previsiblemente, pasa por alto estos detalles cuando intenta conseguir la ayuda de José-Mari para enseñarle a Alberto a comportarse más «como un hombre», llevándole a un partido de fútbol. El resultado de la salida aventurosa de los dos hombres es exactamente contrario a lo que ella originalmente anticipa. Como insinúa José-Mari, hablando de la excitación erótica que él experimenta durante el encuentro con su primo, el tejido fino de su camina, el perfume que lleva, y la manera en que Alberto se sienta en su regazo, son rasgos que, en vez de afirmar su heterosexualidad, sirven para corroborar sus supuestas inclinaciones homosexuales. Lo que doña Julia ha concebido como una situación que fomentara el tipo de compañerismo masculino que habitualmente se asocia con eventos deportivos se ha convertido en un enlace de resonancias sexuales.

Mamá ofrece al público su propia opinión crítica de los intentos malogrados de su hermana: «Pobre Julia. Qué pena me das. ¿Sabes tú lo que es el amor? NO. Cuando de pequeña te hablaron del amor de Dios, y seguiste por ese camino, lo equivocaste todo» (13). En efecto, la manifestación del amor más virtuosa que se revela en esta obra está lejos del mundo celestial, pues se revela como el amor incondicional que existe entre una madre y su hijo. La adoración que siente Mamá por Alberto (y, de ahí, el título de la obra) es el amor en su forma más pura. Es un amor que se mantiene indiferente a las apariencias ya que sus inicios provienen de un momento que es anterior al tiempo y al espacio en que vio a su hijo por primera vez. Ella explica: «Cuando yo tenía mi adorado Alberto en el vientre, y le sentía crecer día a día, mi amor no tenía límites. Amaba a su padre que me lo había engendrado, y a mi pequeñín que iba creciendo momento a momento dentro de mí. Pero nunca pude hablar de aquel amor en mis versos» (13). El amor de Mamá por Alberto también se deriva de un momento que existe antes de la construcción del género sexual. La adoración por su hijo emana desde el mundo primordial no diferenciado de su vientre resguardado, un espacio completamente incontaminado por las limitaciones opresivas del mundo exterior. El amor de Mamá es, por consiguiente, una forma de amor prohibida y censurada, sofocada por manos tiranas. Un amor que jamás ha mostrado la cara en sus versos, pero, con todo, sobrevive, aunque tácitamente, en un plano inmortal de la vida eterna, después de la muerte.

En un momento sorprendente y climático, José-Mari presenta una propuesta que es tan inconcebible y tan alarmante a su madrina, que le causa a desplomarse sobre el suelo: «...si quiere casar a Alberto, ¡cáselo conmigo!» (14). La propuesta de un matrimonio homosexual entre José-Mari y Alberto representa un punto decisivo en la obra, que pone en marcha un proceso absurdo de deformación grotesca a través del cual se multiplican las ambigüedades y se derrumban las distinciones. La influencia del teatro de Valle-Inclán se hace aquí aún más patente cuando las dos mujeres adquieren cualidades de animales domésticos. Parecen abandonar todo sentido de urbanidad y cortesía, cediendo al poder de sus instintos bestiales. «Este mundo es un perro...», declara doña Julia mientras se arrastra por el suelo. «Este mundo moderno y corrompido es un perro. Y yo soy una perra. Y mi hermana la muerta es una perra...» (14). Su grito de disgusto es más que mera figura retórica; sus palabras también recobran su valor literal cuando ella comienza a ladrar como un perro. (De ahí se hace clara la referencia del

título francés *Et si on aboyait*). La desintegración de valores sagrados, que doña Julia atribuye al advenimiento del mundo moderno, se inscribe así metafóricamente sobre su cuerpo y sobre el de Romualda en una metamorfosis absurda.

A pesar del resultado desastroso de su proyecto, a doña Julia aún le queda un recurso final en sus intentos insidiosos de mantener control sobre el destino de Alberto. Esta vez, ella recurre a las facultades de su imaginación al fabricar una mentira estrambótica que traicionará a su sobrino tanto como a la memoria de su hermana difunta. Mientras Mamá, visiblemente aturdida, escucha la conversación, Julia le cuenta a Alberto una historia de cómo Mamá, inmediatamente antes de fallecer, le pidió a su hermana que casara a su hijo:

JULIA.- ...Pero más santa era tu madre. Santísima. Momentos antes de morir, después de comulgar.

ALBERTO.- (*La mira, sin comprender*).

JULIA.- ...cogió mis manos entre las suyas y me dijo: «Julia, mi adorada hermana Julia, procura que Alberto se case. (*A Mamá le da un golpe de tos*) ¿Qué será de él, sin una buena esposa que le cuide?»

MAMÁ.- Ay, si los muertos pudieran hablar. (*Alberto se ha quedado triste, silencioso. Lentamente se sienta en el sofá*). Adorado Alberto, no lo dije. ¡No lo dije!

ALBERTO.- (*Después de una pausa*) ¿Que Mamá comulgó?

MAMÁ.- ¡No!

JULIA.- Sí.

ALBERTO.- Tita, ¿has mentido tú alguna vez?

MAMÁ.- ¡Siempre!

JULIA.- Nunca.

ALBERTO.- Entonces, Mamá comulgó. (*Mamá empieza a llorar desesperada, sin ruido*). Moría... arrepentida. Arrepentida de una vida tan bonita como la suya. (15).

La historia que cuenta doña Julia contradice completamente el último deseo que tenía Mamá para Alberto: que se quedara en el exilio y que siguiera viviendo como un individuo libre. Además, la suposición de que Mamá hubiera pedido perdón a Dios por sus transgresiones es una fabricación absurda que totalmente subvierte su carácter rebelde. Si doña Julia es la encarnación del régimen, continuamente buscando tapar la verdad y poner su definición de la realidad al servicio de sus propias metas sociales y políticas, entonces Mamá representa una memoria histórica más auténtica, siempre intentando corregir la proyección falsa de la realidad que el orden dominante ha inventado. Doña Julia saca un pañuelo y limpia los ojos de Mamá, dejando dos manchas de maquillaje en su cara. Entonces estira sus labios hasta que mantengan una forma de sonrisa. Sus gestos enfatizan sus empeños engañosos de crear su propia rendición de la verdad. Desafortunadamente, el llanto y las lágrimas de frustración de Mamá se producen en vano, pues Julia y Alberto ya no pueden escuchar sus voces.

En el desenlace sorprendente de la obra, Julia, menos inhibida que nunca, se dispone a «jugar» bajo reglas más modernas: «Nos ha tocado el siglo veinte, pues siglo veinte»

(16). Enciende un cigarrillo, le ofrece uno a «Romy» (quien se ha quitado el bigote) y anima a su ahijada a comenzar una seducción gradual de Alberto en la que eventualmente participa ella misma tanto como José-Mari. Es aquí donde uno puede percibir la mezcla anticonvencional de lirismo y anarquismo que es tan característica de la literatura de Gómez-Arcos. José-Mari le pide a Alberto su mano entre los ladridos de doña Julia y los maullidos de desaprobación de Romualda. Alberto, por otro lado, sólo está dispuesto a que José-Mari le acompañe a París como su gigoló. La pareja, entonces, se pone de acuerdo para que Romualda les acompañe como una especie de sirvienta.

En la escena final, doña Julia se dirige a Mamá y arranca los atavíos de su hermana como si destruyera una fotografía. Julia se despide del público y anuncia que mañana confesará sus pecados. La imagen de Mamá, una memoria desvaneciente, se infunde de tristeza infinita ya que ella representa la conciencia histórica que tanto desea recuperar Gómez-Arcos. En *Adorado Alberto*, tanto como en *Pré-papa*, el cuerpo humano emerge como un sitio destacado de transferencia alegórica. En estas alegorías corporales, las líneas que definen una existencia diferenciada se vuelven borrosas a la hora de dibujar una representación del género sexual. Los protagonistas de estas obras -Alberto, el travestí homosexual, y John, un hombre que se ha quedado embarazado- se caracterizan como seres sexualmente híbridos que eluden cualquier categorización fija. Por debajo de estas caracterizaciones ambiguas se propone el concepto del género sexual como una noción culturalmente y psicológicamente construida, cuya existencia nunca depende de los hechos biológicos o fisiológicos. El discurso subyacente de Gómez-Arcos sobre el género sexual pasa por alto cualquier pretensión de establecer una lógica binaria de macho/hembra o de masculino/femenino. Según su perspectiva, la diferenciación que pueda existir entre macho y hembra es una ocurrencia efímera que evolucionó en la naturaleza como resultado de la necesidad reproductiva, pero que muy fácilmente podría volver a un estado primordial de no-diferencia: «los sexos se separaron por una necesidad biológica de reproducir pero no está escrito en ningún sitio que los sexos no vuelvan a juntarse en un solo individuo si la necesidad de la perpetuación de la vida lo exige de esa manera¹¹. Su tratamiento de cuestiones de identidad sexual coincide con -e incluso anticipa- el punto de vista de Hélène Cixous, quien percibe la bisexualidad como una condición innata, predispuesta en todos los seres humanos. En contraste con el concepto freudiano de la bisexualidad inherente, ella propone una «otra bisexualidad», que se mantiene en un estado perpetuo de flujo y de transición¹².

Las identidades nebulosas del género sexual de Alberto, John y otros personajes del universo gomezarcosiano son manifestaciones de su relación marginal con el orden sociocultural dominante. Son parias societales: entidades fuera de lugar, anómalos e indeterminados, percibidos como peligrosos y vulnerables, y por lo tanto, sujetos a persecución, censura y exilio. Su ambivalencia sexual les marca como transgresores. Además, al eludir las categorizaciones tradicionales de macho y hembra, sus cuerpos se convierten en expresiones alegóricas de la libertad individual que tan a menudo

11 Entrevista con Feldman.

12 *The Laugh of the Medusa*, traducido por Keith Cohen y Paula Cohen, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (Summer 1976): 884.

buscan Gómez-Arcos y sus personajes literarios. En contraste con las obras pre-exílicas de Gómez-Arcos, *Adorado Alberto* ofrece al espectador una perspectiva optimista diferente al futuro. La ambivalencia sexual de Alberto le ha conferido -junto con José-Mari y Romualda- la libertad de inventar nuevas categorías del ser, de explorar las posibilidades de una existencia sin limitaciones y restricciones opresivas. Así, al final de la obra, una chispa de esperanza emerge de la oscuridad mientras que el exilio logra abrir el umbral que da a la libertad, un umbral que se abre aún más en *Pré-papa*.

PRÉ-PAPA

Las nociones de exilio y de bilingüismo -concebidas a la manera que propone Steiner, como un enredo constante de códigos lingüísticos y culturales- se revisten como temas dominantes en *Pré-papa*, duplicados alegóricamente en las travesías de parentesco y expresión sexual que aparecen a lo largo de la obra. Además, esta actitud bilingüe de Gómez-Arcos se refleja en la tensión de doble filo que emerge en esta obra entre la voluntad de recordar los errores de la historia pasada, por un lado, y por otro, el deseo de borrar el pasado en un movimiento de rebelión hacia la libertad.

En *Adorado Alberto*, como hemos visto, el viaje del protagonista se sitúa en un plano geográfico que es ostensiblemente una derivación absurdista de una realidad histórica concreta: eso es, España y Francia durante los años 60. *Pré-papa* es igualmente absurdista en tono; no obstante a diferencia de *Adorado Alberto*, se sitúa en una esfera de ciencia-ficción, un espacio alegórico *par excellence*, cuya relación con la realidad posiblemente no sea inmediatamente obvia al espectador. A primera vista, el mundo fantástico y futurista de *Pré-papa* parece contener sólo unos pocos vestigios de la tierra natal de Gómez-Arcos y de su nuevo terreno exílico. El espacio parece extrañamente apartado de cualquier tiempo o lugar identificable, y es esta lejanía la que potencia una serie de brechas temporales, espaciales y psicológicas entre el espectador y el espacio escénico. Las estrategias teatrales que se emplean aquí se asemejan, por lo tanto, a las que se asocian con el proceso de «extrañamiento» brechtiano. Los espectadores perciben la acción desde una perspectiva críticamente distanciada, desfamiliarizada, lo cual les proporciona la posibilidad de reconocer el proceso de transferencia alegórica que opera dentro de la obra: el hecho de que Gómez-Arcos haya superpuesto los temas de su existencia pre-exílica al de un régimen dictatorial con un plano alegórico, situado en un siglo futuro. En efecto, el mundo de la ciencia-ficción de *Pré-papa* es una metáfora no sólo de la España franquista, sino de cualquier sistema autoritario.

Los protagonistas de *Pré-papa* son John y Mary Ferguson, una pareja de jóvenes, recién casados, cuyos nombres son evocativos del pretexto bíblico que sirve de base a muchas de las obras de Gómez-Arcos. Son «extranjeros», y además, se plantea la posibilidad de que puedan ser norteamericanos -como sugieren sus nombres anglosajones¹³. Su

13 En la versión novelística de *Pré-papa*, John se caracteriza como un auto-exiliado norteamericano que trabaja en un «Centro» futurista como «diseñador anatómico», luchando contra nuevas enfermedades. Mary se describe como una mujer europea. (Su nombre verdadero es «Marie pero lo ha adaptado a la ortografía norteamericana para que sea conforme con la nacionalidad de su marido).

relación de pareja parece bastante convencional, y han llegado al momento de contemplar la posibilidad de tener hijos. Son, como dice Mary: «des petits bourgeois. Une petite voiture, un petit appareil de télévision et un petit cocktail dans notre petit appartement chaque fin de mois... huit petits invités...» (43). El conflicto principal, que se revela durante los primeros momentos de la obra, gira en torno a la búsqueda de los Ferguson de una diagnosis y una curación para la enfermedad misteriosa que repentinamente ha sitiado el cuerpo de John. Ha experimentado desmayos, náuseas y extraños antojos. Eventualmente, la búsqueda de los Ferguson cobra unas dimensiones más profundamente ontológicas, convirtiéndose en una búsqueda alegórica de una manera de vivir que trascendiera todos los límites previamente establecidos.

Aquí, el paisaje escénico funciona como un espacio concreto sobre el cual Gómez-Arcos puede trazar una serie de confrontaciones entre lo viejo y lo nuevo; lo pasado, lo presente y el futuro. Las acotaciones al principio de la obra proponen la construcción de un espacio tripartito que representa tres dominios distintos, definidos por la presencia de tres muebles diferentes: «Un sofa d'un cabinet médical où se trouvent assis John et Mary Ferguson. Un pupitre de conférencier derrière lequel le Professeur Kedrova prépare son texte. Un prie-Dieu de confessionnal, en velours râpé.» (37). Mientras John y Mari esperan la opinión médica, los otros personajes que ocupan el espacio escénico presentan a los Ferguson, tanto como al público, con sus propias observaciones en cuanto a la extraña condición de John. Detrás del escritorio, emblema de su posición autoritaria ante la ciencia y la tecnología, está asentada una mujer científica que se llama Professeur Kedrova. En momentos intermitentes, ella le ofrece al público segmentos de una conferencia sobre las implicaciones metafísicas de un viaje a los extremos del espacio exterior¹⁴. Alternando con las voces de los Ferguson y de la Profesora Kedrova está la de la ultra-devota Mademoiselle Adèle, una católica del viejo mundo, quien, por causalidad, vive en la casa vecina de John y Mari. El *prie-Dieu* que define su dominio es un emblema de la autoridad religiosa que ella pretende profesar en nombre de la Iglesia Católica. Al establecer estas designaciones espaciales, Gómez-Arcos logra crear una ilusión de simultaneidad de acción entre tres esferas alegóricas no contiguas. Tres perspectivas distintas acerca de la condición enigmática de John convergen dentro de un solo espacio: la perspectiva burguesa-banal de los Ferguson, derivada de sus experiencias en el presente; la perspectiva religiosa-tradicional de Mademoiselle Adèle, derivada de los valores de pasado; y la perspectiva científica-progresista de la Profesora Kedrova, ofreciendo una visión optimista del futuro.

Desde el momento en el que se alza el telón, el espectador se presenta con un universo absurdamente incongruente donde un enfermero sirve cócteles a los pacientes en la sala de espera y una rendición antropomórfica del cáncer se describe como una entidad que come, duerme, se ríe e incluso se resfría. No obstante, por debajo de esta fachada de absurdismo e irracionalidad yacen imágenes de opresión y censura, rastros de un pasado dictatorial español que Gómez-Arcos ha dejado atrás. Más notablemente, estas alusiones a un pasado concreto se encarnan en el personaje de Mademoiselle

14 En la novela *Pré-papa*, esta conferencia se representa como un discurso televisivo que se emite dentro del salón de la casa de John y Mary.

Adèle, una fanática religiosa, orgullosa de su capacidad singular de detectar todo pecado. Se dedica a una suerte de espionaje eclesiástico, esporádicamente informándole a Dios por teléfono sobre el embrollo escandaloso de sus vecinos John y Mary. Cuando Adèle entra en escena por primera vez, lleva consigo una bolsa enorme que contiene un surtido insólito de objetos que utilizará para llevar a cabo sus empeños inquisitoriales: un trozo de terciopelo sobre el cual podrá arrodillarse cuando se pone a rezar, una pequeña pizarra para apuntar cualquier pecado que observe, unas vitaminas especiales y un sandwich para «fortificar» sus rezos, y un teléfono que le servirá como línea directa de comunicación con Dios. Los pecados que Adèle escoge para confesar recorren una escala de significancia extrañamente desproporcionada que va desde el viaje de los Rusos a la luna, a la acalorada vida sexual de los Ferguson. Ella lanza una serie de juicios sanctimonios hacia John y Mary, acusándoles de un comportamiento anormal y pecaminoso.

El punto de vista limitado de Adèle, su fanatismo intransigente y su adherencia fanática a un rígido sistema de creencias son características que se juxtaponen con la actitud de tolerancia y apertura hacia las nuevas ideas que expresa la Profesora Kedrova. Uno de los puntos focales de su conferencia es la noción del viaje por el espacio exterior, una cuestión que incitó un gran debate, además de mucha atención internacional, durante los años 60, cuando la Unión Soviética y los Estados Unidos se enfrentaron en una batalla competitiva para enviar los primeros seres humanos al espacio. La profesora Kedrova expone sus pensamientos acerca de las implicaciones metafísicas y teológicas de esta exploración de dominios extraterrestres, y sus percepciones invocan una serie de paralelos entre el viajar por el espacio y la naturaleza del exilio. Ella se ve profundamente crítica de todos los sistemas del orden establecido y percibe el advenimiento del viaje al espacio como una oportunidad extraordinaria para la raza humana de empezar de nuevo en un universo immaculado, sin estructura y diferencias, incontaminado por los *grands récits* de siglos precedentes: «Mesdames et Messieurs, nous avons ouvert l'espace. La vie commence pour l'homme. Désormais, le temps n'existe plus. Seul la conquête de l'univers. Une perspective merveilleuse» (37). Esta «perspectiva maravillosa» que la Profesora Kedrova atribuye a la conquista del universo, es análoga a la situación con la cual se enfrenta el escritor bilingüe exiliado que emprende la aventura apasionante, y a la vez, incierta, de apropiarse de un nuevo lenguaje y establecer una nueva residencia. Viajar por el espacio, por lo tanto, es comparable a ese «salto peligroso al vacío» al cual se refiere Gómez-Arcos en su descripción de los viajes exílicos del escritor bilingüe a un terreno virgen.

Sin embargo, la idea de viajar al espacio, de transgredir las fronteras de la realidad mundana con el objetivo de conquistar y colonizar el universo, también invita a una serie de preguntas ontológicas con respecto a la configuración y creación del cosmos, la función de Dios como centro autoritario de ese cosmos y la relación entre los seres humanos y su supuesto Creador. La esfera de lo sagrado, como parece sostener la Profesora Kedrova, ha sido reemplazada por el progreso tecnológico de la esfera secular: «L'homme en fin, s'appuyant sur la technique, a percé le ciel. Ce ciel, réservé pendant des siècles a Dieu et à ses anges, est maintenant notre domaine, un terrain ouvert à la vie nouvelle» (39). La Profesora expresa un profundo interés en la naturaleza alegórica del pensamiento religio-

so, atribuyendo el concepto de seres celestiales a un proceso metafórico de invención subjetiva a través del cual los temores y deseos humanos se transfieren desde el mundo terrenal material a un plano inmortal celestial: «Je m'explique: y a-t-il rien de plus métaphorique que l'existence de Dieu?... Lorsqu'une chose nous fait peur, nous fabriquons un mystère autour, une métaphore» (39). La concepción de Dios como metáfora, como producto final de esta transferencia alegórica, pone en cuestión la vista tradicionalmente aceptada del espacio de lo divino como lugar que existe anteriormente a la creación del mundo mortal. Según la perspectiva de la Profesora Kedrova, Dios no es el significado supremo que existe a priori; sino que el ser humano ha sido asignado al papel de Creador. El mundo sagrado es, por consiguiente, una imagen del espejo de las aspiraciones y aprehensiones del ser humano, y su conquista del espacio no es, por lo tanto, menos accesible que cualquier otro logro mortal.

Al lanzarse al espacio, la raza humana, según la Profesora, se enfrentará con otra cuestión importante relacionada con la conquista de dominios ultramundanos: «Emportera-t-il, pour cette mission fabuleuse les mêmes bagages qu'il avait emportés au cours de ses découvertes antérieures?» (39). Su alusión metafórica al «bagaje», en efecto, puede ser una alusión al tipo de bagaje cultural que frecuentemente se asocia con la colonización, la diáspora y el exilio. Al forjar y trazar territorios nuevos, una tendencia común a lo largo de la historia entre exiliados y otras personas desplazadas ha sido la de imponer los valores del antiguo sistema por encima del sistema nuevo, el del pasado por encima del futuro. La Profesora critica a los habitantes de los dominios nuevamente conquistados, quienes, en vez de buscar las posibilidades innovadoras que pueda traer el futuro, se dejan atrapar por las cargas pesadas de la historia en la construcción de sus sistemas. Como resultado, el «nuevo» mundo a menudo tiene un fuerte parecido con el mundo antiguo. No es más que un «museo» lleno de artefactos del pasado.

A la Profesora Kedrova le preocupa la capacidad de la raza humana de trascender este ciclo vicioso de colonización que sólo sirve para perpetuar los errores del pasado. Su actitud poscolonial es indicativa de su deseo de ver a los seres humanos aventurarse al espacio, desembarazado de todo lo que se asocie con el pasado, atravesar nuevos horizontes y explorar nuevas estructuras de significación. Por consiguiente, su conferencia puede construirse como un comentario metaliterario a través del cual Gómez-Arcos da voz a sus preocupaciones entorno a la búsqueda de la libertad de expresión a través del exilio. En el paradigma que propone Seidel en su descripción de la imaginación exílica, los autores exiliados, mientras rompan físicamente con los lazos con su tierra natal y con el pasado a menudo guardan consigo y dentro de su literatura una vista nostálgica de su situación anterior. Mientras que a veces creen que dentro del espacio artístico de su escritura han establecido un nuevo dominio exílico, libre de restricciones, sus memorias frecuentemente les anclan al viejo orden. Además, muchos escritores exiliados huyen de un sistema opresivo sólo para encontrarse incorporados dentro de otro sistema que, en realidad, no es tan libre como originalmente hubieran esperado. El resultado es comparable a la imagen asombrosa que presenta Gómez-Arcos en su novela *L'agneau carnivore*, de dos casas idénticas, como imágenes de espejo, una residencia familiar urbana y otra de casa de campo. Comenta esta situación:

Quizá, inconscientemente, lo que yo estaba escribiendo cuando hablaba de esas casas, que son la una el reflejo exacto de la otra, era sobre el hecho de haber abandonado un país para ir a otro que de una cierta -pues, porque estamos en el mismo sistema- era exactamente lo mismo. Quizá había la imposibilidad de escapar la sistema. El sistema siempre es el mismo. Se puede cometer toda una serie de actos de agresión contra el sistema, pero siempre acabas prisionero del sistema; siempre acabas con una imagen del sistema, con una imagen enviada por le espejo¹⁵.

Mientras que, para Gómez-Arcos, la evasión absoluta e incondicional del sistema es una meta inalcanzable, para John es una aspiración asequible, y su propio cuerpo sirve como punto de partida para cumplir este sueño. Después de emprender varias pruebas, el médico (nunca visto el público) por fin determina la causa de su extraña metamorfosis, y el enfermero le informa de su embarazo: «*il cesse de rire et sur un ton très social, il s'adresse a John*). Mon petit chéri, vous êtes enceint... enceinte. *(Il y a un silence)*. Tout à fait enceint. De trois mois» (42). El cuerpo de John se ha convertido en un lugar de transferencia alegórica donde se inscribe su aspiración a la libertad de expresión. Reina la anarquía dentro de su sistema fisiológico, pues su deseo de tener un bebé se ha materializado dentro de su propio cuerpo. La topografía corporal de John, por lo tanto, es un espacio ambivalente donde convergen los códigos masculinos y femeninos, interrogando las fronteras de la diferencia sexual. Su cuerpo sexualmente ambiguo es una especie de texto bilingüe que se expresa en los idiomas de hombre y de mujer. Este enredo de códigos culturales traza, según los términos propuestos por Steiner, una región extraterritorial de carne y hueso, bien apartada del alcance autoritario del sistema dominante.

John es bisexual en un sentido fisiológico, en vez de psicológico, y su estado hermafroditico subvierte cualquier posibilidad de expresarse de manera no ambigua. Su sexualidad híbrida implica no sólo una travesía de las fronteras culturales de la identidad sexual; sino que también, inspira toda una serie de infidelidades lingüísticas y semánticas, invirtiendo las definiciones convencionalmente aceptadas de madre y padre. El mismo título de la obra teatral -la invención neologística «pré-papa»- es la primera señal de este tumulto lingüístico. La reacción severa de Mary al estado de expectancia de su marido es a la vez indicativa de la transgresión de códigos lingüísticos que implica la condición bizarra de John: «John», ella reclama, «pourquoi m'as-tu fait une chose pareille? Durant trois mois, j'ai attendu que tu me fasses mère, et voilà que tu me fais père. Salaud!» (42). Privada de su papel materno tanto como de su función reproductiva, Mary concluye que ya no tiene más remedio que abandonar a su esposo. Así, desde un punto de vista bíblico, el nacimiento inminente del niño de John representa una crítica irónica de la Natividad primordial, una escena en la cual la Virgen María esta vez se encuentra notablemente ausente.

John, sin embargo, no se encuentra completamente solo en su empeño de expresarse libremente. Hacia el final de esta obra en un acto, la circunstancias en torno a su

condición insólita parecen chocarse en el tiempo y en el espacio con los pronósticos filosóficos de la Profesora Kedrova, disidente ejemplar, quien describe las características ideales de la persona que busca para emprender un viaje exitoso al espacio con el objetivo de habitar el nuevo terreno: «Un être particulier, avec un cerveau lavé de toute tradition, sans mémoire et avec un corps ouvert à la évolution. Un être appartenant à une race nouvelle o bien la créer lui-même hors de la prison de nos limites, de nos préjugés» (41).

Su visión del futuro coincide perfectamente con el deseo de John de cumplir con su embarazo y dar a luz a un bebé, atravesando una serie de fronteras sociales, culturales y lingüísticas. Reconociendo esta coincidencia fortuita, la Profesora Kedrova presenta a John con una solución a su dilema, ofreciéndole lanzarle al espacio donde podrá dar a luz en paz, sin persecución y perpetuar una raza nueva: «Vous et vos descendants, vous serez la race nouvelle, la vie nouvelle. Cela ne vous semble-t-il pas merveilleux?» (44). Lo que propone la Profesora, en efecto, es un viaje exílico a un plano etéreo donde John y su hijo podrán darle la espalda al pasado y flotar libremente, desligados de la influencia opresiva de significados que hayan existido previamente. Allí, John y sus descendientes del futuro podrán empezar de nuevo y expresarse de manera sin precedentes. Antes de su salida, la Profesora insiste en que John le haga sólo una promesa -que enseñe a su hijo exactamente lo opuesto de lo que haya visto en la Tierra.

La imagen del niño, entendida como metáfora de inocencia, optimismo y esperanza, es un motivo común en la literatura exílica de Gómez-Arcos, especialmente en sus novelas (entre ellas, *L'agneau carnivore*, *L'enfant miraculée*, *L'enfant pain*, *Bestiaire*, *L'aveuglon*, y, por supuesto, *Pré-papa ou Roman de fées*). El bebé dentro de John es la encarnación de su esperanza interior de librarse de las paredes del sistema, una metáfora de su añoranza de un lugar inocente y puro, donde pueda construir el futuro. El niño aún no nacido es, por lo tanto, una manifestación del deseo interior de Gómez-Arcos de escribir su propia versión utópica del futuro a través de la creación de un discurso exílico y bilingüe. La perspectiva del escritor bilingüe exiliado es análoga a la de un niño que descubre el mundo por primera vez, y el empleo de una segunda lengua le proporciona el poder de gritar todas las palabras que le fueran prohibidas en la lengua nativa. El resultado es una sensación que describe Gómez-Arcos como una «levitación perpetua», el sentimiento de haber expresado lo inexpresable, de haber transgredido unos límites aparentemente imposibles. Se sugiere que John, suspendido en el espacio, podrá alcanzar una sensación semejante de levitación perpetua. Comenta el autor: «El día que la lengua francesa puso esta posibilidad dentro de mi alcance fue sin duda el día de más plenitud de toda mi vida. Ese día, comprendí que nadie en mi país, ninguna institución, jamás tendría el derecho de imponerme el silencio... Mi convicción más profunda es que... continuaría siendo mudo, silenciado, si no fuera bilingüe»¹⁶.

16 «Censorship, Exile, Bilingualism», 222.