

6-2002

De ausencias, recuerdos y redescubrimiento: El teatro de Agustín Gómez-Arcos

Sharon G. Feldman

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

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "De ausencias, recuerdos y redescubrimiento: El teatro de Agustín Gómez-Arcos." *Buxia: Arte y pensamiento* 1 (June 2002): 26-35.

This Article 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.





Et si on aboyait.
Dir. Antonio Duque.
Café-Théâtre de l'Odéon
Paris, 1973
(Foto cortesía de
Antonio Duque)

De ausencias, recuerdos y redescubrimiento: El teatro de Agustín Gómez-Arcos¹

Parce que mes souvenirs, qui pourrait les effacer? Surtout maintenant que j'ai enfin trouvé le moyen de m'en servir. Comme des bombes pour vous annihiler... Mais enfin, je comprends. Vous ne voulez pas de mes souvenirs. Mes souvenirs sont aussi votre histoire. Sale histoire. C'est bon. Il est peut-être trop tard, mais... le temps qui me reste est un temps précieux. Le temps de régler nos comptes.

—Agustín Gómez-Arcos, María República

SHARON G. FELDMAN

UNIVERSIDAD DE KANSAS
DEPARTAMENTO ESPAÑOL

“*S* I caso de este escritor español es en gran medida irreparable”. Esta sombría afirmación, escrita por el eminente crítico de teatro español Moisés Pérez Coterillo, figuraba en su introducción a la edición de 1991 de la farsa en un acto *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* de Agustín Gómez-Arcos. En efecto, el caso de Gómez-Arcos (Almería, 1933 – París, 1998) representa una paradoja extraordinaria para los observadores del flujo y reflujo de la historia literaria europea. En Francia, donde vivió un exilio voluntario desde 1968, llegó a ser una figura prominente como escritor prolífi-

co y premiado. Fue autor de catorce novelas escritas directamente en francés y, en 1985, pasó a ser uno de los cuatro únicos artistas españoles –en aquel momento–, junto a Rafael Alberti, José Bergamín y Pablo Picasso, condecorados por la Legión de Honor Francesa, acompañada del título de *Chevalier de l'Ordre des Arts ès Lettres*.

Sin embargo, en España, la sola mención del nombre de Agustín Gómez-Arcos implica tener por respuesta miradas pensativas o perplejas.² Es curioso que, en su país natal, aún muchos lo consideren una especie de figura fantasma en la historia del teatro

¹ Este ensayo forma parte de un estudio más amplio sobre el teatro de Agustín Gómez-Arcos, titulado *Alegorías de la disidencia*, el cual será editado próximamente por el Instituto de Estudios Almerienses.

² En cuanto al estreno de *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* de Gómez-Arcos en diciembre de 1994, la crítica de teatro Rosana Torres escribió en *El País*: “Con la vuelta a la actualidad del escritor almeriense se remueve uno de los fenómenos literarios más curiosos de la cultura contemporánea española. Tanto sus piezas teatrales como sus novelas son prácticamente ignoradas en España pero, cada vez que se conoce una mínima parte de su obra creativa, lectores, espectadores y críticos se rinden a sus pies, a pesar de lo cual sigue siendo ignorado por editores y productores”.



Diálogos de la herejía.
Dir. José Ma Morera.
Teatro Reina Victoria
(Madrid), 1964.
(Foto Eduardo Guarner).

español, un miembro de una generación perdida de dramaturgos cuyas obras se censuraron o prohibieron durante los años de la dictadura franquista y cuyas voces rebeldes se han olvidado casi por completo. El propio autor atribuía su condición enigmática al rechazo persistente de su obra y a la voluntad de erradicar la memoria histórica que él representaba, así como los recuerdos y evocaciones alegóricas de la España autoritaria, que eran una constante en su literatura. En una conferencia de 1990, que tuvo lugar en la Día Art Foundation de Nueva York, hizo estos comentarios sobre su situación:

“Yo, cuando escribo teatro, hago la guerra”.

En algunos casos, como en el mío, la memoria es la clave para entender este rechazo general. La libertad para recordar y contar se convierte automáticamente en la corriente libertaria. Y si esta libertad se practica en el exilio, o en una lengua del exilio, los recuerdos que revela pierden legitimidad, se transfieren a actos violentos dirigidos al nuevo orden, un orden que, a juzgar por su deseo de ocultar la historia, de minimizarla e incluso

de borrarla, se asemeja a un hermano gemelo del orden antiguo... La obra rebelde, la obra en rebeldía constante, continúa sin tener derecho a la ciudadanía.

Ser despreciado y repudiado por tu propio país es, quizás, la forma más trágica de rechazo que uno haya de soportar. Es comparable a la experiencia de un huérfano que ha sido abandonado por su madre. Las cicatrices no se curan fácilmente y es probable que el daño sea, en palabras de Pérez Cotterillo, “irreparable”. Con el tiempo, la libertad artística y el éxito que Gómez-Arcos pudo alcanzar pudieran haberle compensado, en cierta manera, por este rechazo e incluso haberle proporcionado un sentimiento de revancha. A pesar de todo, aún recuerdo cierta noche de verano paseando por las calles de Madrid con mi amigo Agustín, cuando, al pasar por delante del sacrosanto Teatro Español —lugar de antiguas batallas con la censura—, me confesó que, durante muchos años, en sus visitas ocasionales a España, cada vez que pasaba delante de un teatro le invadía una sensación de pena y de congoja. Ver la marquesina con un nombre que no fuera el suyo le suponía un recuerdo doloroso de su ausencia en los escenarios españoles. A pesar de su reconocimiento internacional como novelista, Gómez-Arcos siempre se consideró, ante todo, como un autor dramático.

No ha sido sino recientemente cuando han aparecido signos de un cambio en la actitud hacia su obra y su recuerdo con lo que se ha dado en llamar la “nueva España democrática”. Una destacada joven directora, Carme Portaceli, expresó su voluntad de llevar sus obras al escenario con el apoyo económico del Ministerio de Cultura español. Este tipo de oportunidades, con las que Gómez-Arcos sólo pudo soñar cuando era un joven dramaturgo en Madrid, continuaron presentándose y le empujaron a embarcarse en el difícil regreso a casa, en la vuelta al escenario de anteriores batallas, y a enfrentarse públicamente a sus enemigos después de una ausencia que se había prolongado indefinidamente.

En los años 90, el teatro de Gómez-Arcos experimentó un renacimiento en los escenarios de su España natal, donde parecía como si, de la noche a la mañana, hubiera conseguido consolidar su prestigio como autor dramático. La culminación de este proceso de renovación y redescubrimiento sucedió en 1994, cuando fue elegido finalista al Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura. Entre 1991 y 1994, el público español presenció los estrenos de tres de sus obras en dos teatros públicos de Madrid: el Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) y la Sala Olimpia (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas). Todos estos montajes recibieron amplias subvenciones por parte del Ministerio de Cultura español. El montaje de *Los gatos*, bajo la dirección de Portaceli y presentado durante la temporada teatral 1992-1993, tuvo tanto éxito que se seleccionó para una gira nacional por España. Este hecho llevó a la crítica teatral María Francisca Vilches de Frutos a hablar de Gómez-Arcos como “uno de los grandes renovadores del teatro español contemporáneo” (1995: 470). Portaceli y los miembros del reparto, que incluía al destacado actor argentino Héctor Alterio, también aceptaron una invitación para representar *Los gatos* en Buenos Aires. Cada uno de estos tres recientes estrenos coincidió con la publicación del correspondiente texto dramático. En consecuencia, el teatro impreso de Gómez-Arcos se encuentra disponible más que nunca y el interés por su obra continúa creciendo a ambos lados del Atlántico.

Parece como si Gómez-Arcos hubiera nacido con un fuerte sentido del ultraje y la indignación. Una vez, en 1985, explicó a un reportero del periódico español *Diario 16* que: “Yo, cuando escribo teatro, hago la guerra”. El color de su teatro es una combinación de tonos de acusación y matices de denuncia. Se trata de un lugar donde el desafío y la disidencia pasan a ser una estética. De acuerdo con la tradición de los esperpentos de Ramón María del



*Pré-Papa. Dir. Antonio Duque. Café-Théâtre de l'Odeon (Paris), 1973.
(Foto cortesía de Antonio Duque).*

Valle-Inclán, sus obras a menudo trazan una delgada línea entre la comedia negra y la tragedia grotesca. Por encima de todo, la literatura de Gómez-Arcos trata de la libertad. Declara con toda franqueza: “En el fondo lo que siempre defiende es la libertad del ser” (Entrevista con Feldman, 1990). Su teatro, al igual que su ficción narrativa, es “comprometido” en

el sentido en que es siempre consciente de las circunstancias históricas y socioculturales; sin embargo, al mismo tiempo, se resiste a ser identificado bajo ninguna denominación política-ideológica concreta. Impulsado por un discurso de transgresión subyacente, sus obras se sirven de un lenguaje alegórico del escenario como un arma tropológica en la irreverente violación de tabúes y otros emblemas sagrados de orden sociocultural.

En el ensayo "A Preface to Transgression", escrito en homenaje a Georges Bataille, Michel Foucault describe la relación entre tabú y transgresión como un "juego de límites", donde el "límite" constituye la frontera inestable e indeterminada que fluye entre estos dos términos. Mientras la transgresión cuestiona sin cesar el límite, éste es impulsado hacia la creación de una espiral inagotable. Al cuestionar el límite, la transgresión puede desafiar el mundo del orden y la razón, abriendo el camino a un universo de exceso, libre de toda negación. "La transgresión", declara Foucault, "se abre a un mundo ingenioso y constantemente afirmado, un mundo sin sombra o crepúsculo, sin aquel 'no' serpentino que muerde las frutas y aloja sus contradicciones en el corazón" (1963: 37). Para Foucault, este cuestionamiento representa una búsqueda de la totalidad. En sus obras, Gómez-Arcos, se manifiesta en pos de la libertad individual y usa, así, la alegoría para cuestionar los límites de la autoridad. La transgresión es un gesto iluminador que revela el camino para existir sin límites. Gómez-Arcos comenta:

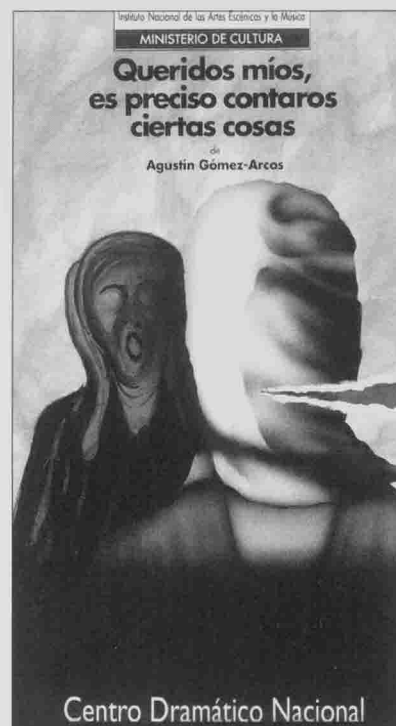
La libertad. No el libertinaje. La libertad. Entonces, yo creo que en mis obras siempre es eso. Trato de encontrarle una justificación moral, ética, filosófica incluso al individuo que se rebela contra el sistema. A ese individuo, yo lo transformo en personaje, en alguien que puede ser metáfora no de un solo individuo, sino de toda una serie de individuos, y esa "toda una serie de individuos" puede incluso llegar hasta ser la humanidad. (Entrevista con Feldman).

Ésta es la esencia de su discurso de transgresión. Las instituciones sagradas de la religión, los sistemas de gobierno, la censura, la familia, el matrimonio... Gómez-Arcos cuestiona los límites de estas instituciones que aparecen como pilares de un orden establecido, y es a través de la alegoría que puede derribarlos. Mediante este discurso de transgresión, puede cuestionar y violar todos los límites, incluyendo los del propio lenguaje.

La literatura de Gómez-Arcos, ya sea la anterior o la posterior al exilio, revela implícitamente su conciencia de ser un artista censurado. Imágenes de la censura, literales y metafóricas, salen a la superficie tanto a lo largo de sus novelas como de su teatro, y sus obras están pobladas de personajes que son repetidamente sofocados, suprimidos, castrados, silenciados o aislados. En *Diálogos de la herejía*, al Peregrino lo queman en la hoguera por entablar diálogos heréticos, mientras que, en *Queridos míos*, a



*Pré-Papa.
Dir. Antonio Duque.
Café-Théâtre de l'Odéon
(Paris), 1973.
(Foto cortesía de
Antonio Duque).*



Programas de mano: (Izquierda) *Los gatos*. Dir. Juan de Prat-Gay, Teatro Marquina (Madrid), 1965. (Centro) *Los gatos*. Dir. Carme Portaceli, Teatro María Guerrero / Centro Dramático Nacional (Madrid), 1992. (Derecha) *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*. Dir. Carme Portaceli, Teatro María Guerrero / Centro Dramático Nacional (Madrid), 1995.

Cassandra le arrancan la lengua porque dice la verdad. En *Scène de chasse (furtive)*, Germán Enríquez, el jefe de policía fascista, castra, saca las vísceras y canibaliza a sus víctimas republicanas.

Intrínsecamente unido al tema de la censura está el del exilio. La idea del destierro es, esencialmente, una forma a gran escala de la censura, un rito de purificación ejecutado con la intención de expulsar a los agentes humanos contaminantes y a los enfermos sociales de una comunidad determinada y causar, así, una estabilización del orden. La censura de obras de arte se puede también entender como una derivación de este concepto de expiación. La censura es un tipo de *sacrificio del texto*, ideado para exorcizar los impulsos transgresores de una comunidad concreta de lectores o espectadores y reforzar, con ello, la estructura social.³ Tal como han observado varios historiadores y críticos, se puede entender la historia de España como un largo camino de autopurgación y censura llevado a cabo por el Estado español. En su introducción a la obra de Blanco White (1972), otro escritor español en el exilio, Juan Goytisolo, resume este proceso histórico en términos biológicos como “un arduo proceso ascético-depurativo, destinado a la supresión de los anticuerpos (hebreos, moriscos, luteranos, enciclopedistas, masones, etc.)”.

En *Shifting Ground* (1989), Michael Ugarte concibe la historia de España como un continuo proceso de exilio, ya que se trata de un país cuya identidad la han definido, paradójicamente, los sucesivos cruces de sus fronteras. La unidad de España en 1492, argumenta Ugarte, se debió a una serie de movimientos de exilio simultáneos: Granada cayó y se desterró a los árabes; Aragón y Castilla llegaron a unificarse (renunciando a sus fronteras) y los judíos españoles (técnicamente, aún en el exilio) se vieron obligados a escoger entre la conversión y la expulsión. La derrota del Cid fue, también, un primer ejemplo de exilio que, serviría de paradigma para la literatura y la historia española posteriores.

Las travesías de diáspora y las imágenes de desplazamiento salen a la superficie incluso en las primeras obras de Gómez-Arcos, escritas antes de su salida de España. En *Los gatos*, Pura y Ángela destierran sus urgencias sexuales al otro lado de una puerta mientras que a Lucio, de *Mil y un mesías*, y a Cassandra, de *Queridos míos*, —encarnaciones ambas del caos y el desorden— se les expulsa del reino tiránico del gobernador. Tal como demuestra Paul Ilie en su estudio sobre el “exilio interior” español (1980), un escritor no tiene por qué salir de forma física para que se le considere un exiliado; mejor dicho, el exilio es también un estado anímico que puede exteriorizarse mediante la literatura incluso sin que el escritor haya cambiado físicamente de tie-

³ Aquí, me refiero al concepto del ritual de sacrificio tal como lo concibe René Girard.

rra. Obras como *Queridos míos* y *Mil y un mesías* revelan signos de exilio interior mucho antes de la salida de Gómez-Arcos de España. Sin embargo, el tema del exilio se vuelve incluso más pronunciado en las obras escritas después de 1966. Adorado Alberto, el protagonista de *Et si on aboyait?*, es capaz de encontrar la libertad y la alegría en París, mientras que en *Pré-papa*, John, el futuro padre embarazado, se embarca en un viaje de exilio al espacio sideral. Asimismo, en *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*, Mrs. Muerta Smith intenta fundar un hogar en los cielos.

En mayo de 1990, Gómez-Arcos fue invitado a participar en el simposio "Critical Fictions" de la Dia Art Foundation en Nueva York.⁴ En la sala de exposiciones del Soho, se le dio la oportunidad de revisar de forma retrospectiva, en un espacio público, su lucha personal en favor de la libertad artística. En su discurso, publicado en forma de ensayo en 1991 bajo el título "Censorship, Exile, Bilingualism: A Long Road to Freedom of Expression", hace un retrato provocador de su propio viaje al exilio, ofreciendo una serie de reflexiones fascinantes sobre la relación entre la libertad, la opresión y el proceso creativo. Empieza con la siguiente afirmación: "Resumiendo: la censura crea el exilio, el exilio crea el bilingüismo y el bilingüismo, la libertad de expresión".

"Una de las ironías que definen la censura como una paradoja es que, previsiblemente, crea un público entendido".

A lo largo de su vida, la experiencia a tres bandas de Gómez-Arcos con la censura, el exilio y el bilingüismo funcionó como catalizador en referencia a su producción literaria. Su huida de España y el uso de un segundo idioma le dieron la oportunidad de decir lo que piensa *en revanche*, a conseguir vengarse literariamente de la opresión. En el ensayo de la Fundación Día, observa que la condición inherente de desarraigo y marginalidad del escritor exiliado produce una actitud crítica no sólo hacia su país natal, cuya imagen se ve desde la distancia, sino también hacia todos los sistemas establecidos (religiosos, políticos, sociales). Al hacer mención de sus batallas personales con la censura, alega que incluso el sistema democrático no está libre de crítica. En la democracia, donde los obstáculos para la producción creativa son menos específicos que en una dictadura, a menudo los artistas se encuentran en un terreno extremadamente inestable ya que están obligados a luchar contra lo descono-

café-théâtre de l'odéon

3, rue Monsieur-le-Prince, 75006 Paris
Tél. 326-43-98

Direction : J. Miguel Arocena

et si on aboyait? et pré-papa

d'Agustín GÓMEZ-ARCOS

Version française : Rachel SALIK

Je crois que ces deux pièces, l'une sociale et l'autre « d'idées », me définissent en tant qu'auteur. Elles furent écrites à Paris, l'automne 1968, et répondent à deux styles tout à fait différents: « l'esperpento » (« épouvantail » dans la version française de Rachel Salik) et la farce. Chacun sait ce qu'est la farce, mais je crains que le terme « esperpento » ne soit pas très clair pour le spectateur français, car il relève d'un mode très espagnol. C'est pourquoi, il m'a paru utile de donner cette petite explication: « l'esperpento » part de personnages concrets (vivant dans un contexte historique défini et ayant derrière eux une histoire concrète) qui, une fois lâchés en liberté sur la scène, critiquent et détruisent progressivement le système dont ils font partie. En d'autres termes, ils sont en même temps acteurs et juges de leur milieu. A vrai dire, l'auteur prend à peine parti dans leur conflit.

Nous voilà donc en face de deux pièces, deux personnages, deux cas marginaux enveloppés dans de la cellophane et jetés, comme un cadeau de la nature, dans une société traditionnelle et parfaite: la vôtre.

Agustín Gómez-Arcos.

et si on aboyait?

Epouvantail en un acte

Maman	Jeanne David
Alberto	Pierre Nunzi
José-Maria	Marc François
Romualda	Maria Ferret
Tantine Julia	Elisabeth Kaza
Christ Domestique	Yves Carlevaris

pré-papa

Farce en un acte

John Ferguson	Yves Carlevaris
Mary Ferguson	Maria Ferret
Le prêtre	Marc François
Prof. Kedrova	Elisabeth Kaza
L'infirmier	Pierre Nunzi
Mlle Adèle	Jeanne David

Costumes réalisés par:
Marie-Thérèse Saussure

Mise en scène:
Antonio Duque

Programa de mano. *Et si on aboyait* y *Pré papa*. Dir. Antonio Duque
Café-Théâtre de l'Odéon (Paris), 1973.

cido. La censura, tal como existe en la democracia, es difícil de evadir y de combatir porque se manifiesta de formas sutiles, furtivas e insidiosas.



Et si on aboyait.
Dir. Antonio Duque.
Café-Théâtre de l'Odéon
(Paris), 1973.
(Foto Bernard Perrine).

“Explícito o sutil”, afirma Gómez-Arcos, “el acto de censura se produce y reproduce día tras día ya sea en un sistema totalitario o en uno democrático. En el primero, una obra considerada subversiva se prohíbe por decreto; en el segundo, se silencia mediante un acuerdo tácito. La censura cambia su máscara pero no su cometido”. Subraya la importancia de cuestionar sin cesar el orden dominante, ya sea democrático o totalitario —“¿Qué artista se atrevería a negar que la rebelión tiene más poder creativo que el conformismo?”— y previene contra la aceptación pasiva de un *statu quo* democrático. Sostiene que los sistemas democráticos, a pesar de su deuda para con la idea de libertad, producen frecuentemente un tipo de “libertad castrada”, un “confort intelectual” que disminuye la creatividad y promueve el estancamiento artístico: “El poder creativo de los rebeldes es mucho más profundo, más destabilizador, porque tiene un peso ideológico que la simple estética desconoce o ignora”.

La visión que tiene Gómez-Arcos de la censura

está en consonancia con Michael Holquist (1994), quien subraya la idea de que la libertad de expresión completa es una ilusión y una imposibilidad: “Estar a favor o en contra de la censura es lo mismo que asumir una libertad que nadie tiene. La censura *existe*. Sólo se puede hacer una distinción entre efectos más y menos represivos”. De forma paralela a la idea que tiene Foucault de la transgresión como un juego de límites, Holquist entiende la censura como un proceso “dinámico” y “multi-direccional” en el que hay un intercambio dialéctico continuo entre la opresión y la rebelión. Los censores, observa, están “encerrados en una *negociación*, un intercambio con las obras que persiguen abreviar”. La censura siempre se cuestiona y, paradójicamente, su existencia misma depende de la presencia de un discurso opuesto.⁵ Así pues, la censura y la rebeldía, al igual que el tabú y la transgresión, coexisten en un diálogo interminable, una dialéctica de la reciprocidad en la que están perpetuamente obligadas a contar consigo mismas para reafirmar su existencia.

⁴El simposio fue organizado por Philomena Mariani como parte del ciclo de “Discussions in Contemporary Culture” de la Dia Art Foundation. Gómez-Arcos compartió el estrado con los escritores Hilton Als, Jamaica Kincaid y Elena Poniatowska en una mesa redonda dedicada al tema de “Systems of Oppression and the Struggle for a Culture”. Además de los nombres arriba mencionados, también participaron Ama Ata Aidoo, Homi K. Bhabha, Angela Carter, Michelle Cliff, Nawal El Saadawi, Jessica Hagedorn, Bell Hooks, Arturo Islas, Anton Shammas, Luisa Valenzuela y Michele Wallace. A lo largo de tres días, estos escritores trataron animadamente una serie de temas contemporáneos referentes a la identidad cultural, el género sexual, la política, el poscolonialismo y la opresión. Las actas completas, así como una colección complementaria de ensayos solicitados por escritores que no asistieron, han sido publicados en el volumen titulado *Critical Fictions*, editado por Mariani (1991). El ensayo de Gómez-Arcos, escrito originalmente en español y traducido al inglés por un traductor anónimo, se incluye en este volumen pero el texto ha sido inexplicablemente alterado. Para mantenerme fiel a la versión original, he utilizado mis citas de este ensayo a partir de mi propia copia no modificada que se me pidió que leyera en inglés en voz alta en el simposio en tanto que intérprete del Sr. Gómez-Arcos.

⁵Cfr. también Sue Curry Jansen (1988) sobre la relación entre censura, poder y conocimiento.

Para Holquist, en el corazón de la censura se descubre un “terror monolingüístico a la indeterminación”. La censura se mueve gracias a un deseo inherente de estabilizar el sentido y evitar la ambigüedad. Por lo tanto, no es ninguna sorpresa que el criterio siguiente apareciera en las normas de la censura española de 1964 instituidas bajo Manuel Fraga y aplicadas tanto en el teatro como en el cine: “Ha de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan” (Citado por Oliva). La censura provoca en aquellos escritores deseosos de rebelarse una serie de estrategias contestatarias y de transgresiones artísticas diseñadas para frustrar el deseo de un sentido fijo y determinado. Al esquivar la mirada inquisitorial de los censores, muchos escrito-

res, como Gómez-Arcos, han aprendido a escribir “entre líneas”, a crear obras de arte palimpsésticas en las que un nivel de sentido es aparente mientras que otro permanece latente. Es lo que Holquist llama “la estructura ineluctablemente doble del texto censurado”. Los lectores y espectadores que reflexionan sobre obras de arte censuradas han aprendido en consecuencia a leer entre líneas, a navegar por la obra de interlinealidad en complicidad silenciosa con el autor. Holquist subraya: “Una de las ironías que definen la censura como una paradoja es que, previsiblemente, crea un público entendido. El lector de un texto que se sabe que ha sido censurado no puede ser ingenuo, tan sólo porque el acto de prohibir hace que un texto se vuelva parabólico... El aspecto evidente de un texto censurado sólo es parte de una totalidad que los lectores deben llenar con sus interpretaciones de lo que ha sido excluido”.

res, como Gómez-Arcos, han aprendido a escribir “entre líneas”, a crear obras de arte palimpsésticas en las que un nivel de sentido es aparente mientras que otro permanece latente. Es lo que Holquist llama “la estructura ineluctablemente doble del texto censurado”. Los lectores y espectadores que reflexionan sobre obras de arte censuradas han aprendido en consecuencia a leer entre líneas, a navegar por la obra de interlinealidad en complicidad silenciosa con el autor. Holquist subraya: “Una de las ironías que definen la censura como una paradoja es que, previsiblemente, crea un público entendido. El lector de un texto que se sabe que ha sido censurado no puede ser ingenuo, tan sólo porque el acto de prohibir hace que un texto se vuelva parabólico... El aspecto evidente de un texto censurado sólo es parte de una totalidad que los lectores deben llenar con sus interpretaciones de lo que ha sido excluido”.

Mientras que la censura se esfuerza en anclar a cada significante un significado fijo e inmutable, el teatro de Gómez-Arcos frecuentemente frustra este esfuerzo mediante el uso de la alegoría. Su discurso alegórico de dobles sentidos establece una brecha entre lo que es visible y lo que es invisible, creando una zona indeterminada de “deslizamiento” (utilizando el término de Holquist) que queda más allá de las garras de los censores. A veces, en obras como *Diálogos de la herejía*, para este deslizamiento del sentido se recurre a la creación de cuadros visuales que funcionan como un tipo de subtexto irónico en su relación con el diálogo hablado.

A medida que Gómez-Arcos emprende un viaje artístico que le lleva de ser un artista censurado de la España dictatorial a ser un escritor bilingüe en el exilio de la Francia democrática, su uso gradual del idioma francés llega a alegorizar su búsqueda de la libertad de expresión. Aquí, el uso del francés es más que una simple sustitución lingüística; significa una liberación y una rebelión con relación a su pasado español y a la censura que sufrió dentro de un sistema totalitario. En Francia, su escritura se reviste de una nueva actitud de apertura a medida que catapulta sus personajes lite-



Et si on aboyait. Dir. Antonio Duque.
Café-Théâtre de l'Odéon (Paris), 1973.
(Foto cortesía Antonio Duque).

rarios a los reinos del exilio situados fuera del alcance de la opresión. Pero mientras que Gómez-Arcos sí consigue eludir el escrutinio de los censores españoles, su deseo de romper con el pasado y las tiranías del fascismo español, al menos en términos literarios, nunca se satisface del todo. Las muchas voces de su imaginación de exilio parecen hablar de la imposibilidad total de dejar atrás su tierra natal, ya que hacerlo implicaría una negación absoluta de la identidad cultural y de la memoria histórica. Por lo tanto, sus alegorías del exilio parecen estar encerradas en una doble aspiración: renunciar a todos los lazos con el pasado y, al mismo tiempo, recordar y resucitar la historia trágica de la España autoritaria.

En 1994, en el programa de mano de la producción de *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*, la directora Carme Portaceli escribió que la voz de Gómez-Arcos es “el grito de alguien que, desgraciadamente como tantos otros, tuvo que marcharse de aquí porque no se le permitía ni hablar, ni trabajar, ni vivir”. La misma voz que fue una vez silenciada ahora puede hablar. Si hoy, en el presente, nos negamos a escuchar esta voz, corremos el riesgo de aprobar la censura que una vez se le impuso en el pasado. Quizá haya llegado finalmente el momento en que los recuerdos de Gómez-Arcos pueden y deben ser escuchados. ■

Obras citadas

Foucault, Michel. “A Preface to Transgression”. *Language, Counter-memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard. Trad. Donald F. Bouchard y Sherry Simon. Ithaca, Cornell University Press, 1977. 29-52. Trad. de “Préface à la transgression”. *Hommage à Georges Bataille*. Núm. esp. de *Critique* 195-96 (1963): 751-70.

Girard, René. *Violence and the Sacred*. Trad. Patrick Gregory. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977. Trad. de *La violence et le sacré*. París, Bernard Grasset.

Gómez-Arcos, Agustín. *Adorado Alberto*. Inédita. París, otoño 1968. (Puesta en escena en París en 1969, 1972 y 1973 bajo el título *Et si on aboyait?*).

– *Ana Non*. París, Stock, 1977.

– “Censorship, Exile, Bilingualism”. En *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing* (1991). Ed. Philomena Mariani. Seattle, Bay Press; p. 220-22. (Versión alterada de la conferencia pronunciada en el Critical Fictions Symposium, Dia Art Foundation, New York City, 12 mayo, 1990.)

– *Diálogos de la herejía*. Versión publicada (censurada): *Primer Acto*, no 54. (junio, 1964): 26-53. Nueva versión reestructurada e inédita: París, 1980.

– Entrevista con Sharon G. Feldman. “Agustín Gómez-

Arcos en Nueva York: 14 mayo 1990”. *Alegorías de la disidencia*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses. En prensa.

– *Los gatos*. Publicada: Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1994.

– *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*. Edición bilingüe (francés/castellano). Trad. Rachel Salik. Arles, Actes-Sud, 1985. Edición castellana: Intro.

“En el fondo lo que siempre defiende es la libertad del ser”.

Moisés Pérez Coterillo y Lola Santa-Cruz. Teatro, n.º 15. Madrid, *El Público*/Centro de Documentación Teatral, 1991.

– *Maria Republica*. París, Seuil, 1983.

– *Mil y un mesías*. Inédita. Madrid, 1966.

– *Pre-papá*. Inédita. París, otoño 1968. Publicada en francés (*Pré-papa*): Trad. Rachel Salik. *L'Avant-Scène Théâtre* 434 (1969): 37-44. (Convertida posteriormente en *Pré-papa ou Roman de fées* [novela]).

– *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*. Madrid, Centro Dramático Nacional, 1994.

– *Scène de chasse (furtive)*. París: Stock, 1978.

Goytisolo, Juan. Presentación crítica de *Obra inglesa de Blanco White*. Barcelona, Seix Barral, 1982.

Holquist, Michael. “Corrupt Originals, The Paradox of Censorship”. *PMLA*, n.º 109.1 (January 1994):14-25.

Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile: Authoritarian Spain 1939-75*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

Jansen, Sue Curry. *Censorship: The Knot that Binds Power and Knowledge*. Oxford, Oxford University Press, 1988.

Oliva, César. *El teatro desde 1936*. Historia de la literatura española actual, n.º 3. Madrid: Alhambra, 1989.

Pérez Coterillo, Moisés. “Breve interrupción de una ausencia”. Intro. a *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*, de Agustín Gómez-Arcos. Teatro, n.º 15. Madrid, *El Público*/Centro de Documentación Teatral, 1991. 9-12.

Portaceli, Carme. Notas del programa. *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*. Teatro María Guerrero/Centro Dramático Nacional. Madrid (diciembre, 1994).

Torres, Rosana. “Gómez Arcos recibe grandes honores de dramaturgo con 30 años de retraso”. *El País*. (7 diciembre, 1994): 36.

Ugarte, Michael. *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*. Durham, Duke University Press, 1999.

Vilches de Frutos, María Francisca. “La temporada teatral española 1992-1993”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 20.3. (1995): 463-502.

“Yo, cuando escribo teatro, hago la guerra”. *Diario 16*. (30 junio 1985).