



Bookshelf

2002

[Introduction to] Alegorías de la disidencia: El teatro de Agustín Gómez-Arcos

Sharon G. Feldman
University of Richmond, sfeldman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarship.richmond.edu/bookshelf>



Part of the [Spanish Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. *Alegorías de la disidencia: El teatro de Agustín Gómez-Arcos*. Almeria, Spain: Instituto De Estudios Almerienses, 2002.

NOTE: This PDF preview of [Introduction to] *Alegorías de la disidencia: El teatro de Agustín Gómez-Arcos* includes only the preface and/or introduction. To purchase the full text, please click [here](#).

This Book is brought to you for free and open access by UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Bookshelf by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

ALEGORÍAS DE LA DISIDENCIA
El teatro de Agustín Gómez-Arcos
Sharon G. Feldman

Traducción de Pere Bramon y Neil Charlton



Instituto de Estudios Almerienses
Diputación de Almería
2002

Introducción

DE LA CENSURA, AL EXILIO, AL BILINGÜISMO

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, *Maria Republica*

En la noche del 26 de febrero de 1991, se estrenó en la Sala Olimpia de Madrid la farsa absurdista en un acto de Agustín Gómez-Arcos *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*. A pesar de que se llevó a escena como una coproducción de dos de las más prestigiosas instituciones teatrales españolas, el Centro Dramático Nacional (CDN) y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), la obra de Gómez-Arcos, dirigida por Carme Portaceli, hubiera podido pasar completamente inadvertida debido a que se le asignaron apenas diecisiete representaciones. Sin embargo, el montaje de *Interview de Mrs. Muerta Smith* marcó un hito extraordinariamente significativo en la historia reciente del teatro español, puesto que, con el estreno de esta obra, la voz de uno de los escritores europeos vivos más destacados regresaba triunfalmente a los escenarios españoles después de una larga ausencia que se había prolongado durante casi veintiséis años.

En realidad, la historia de esa ausencia ya comenzó en 1933. El 15 de enero de ese año Gómez-Arcos nació en Enix, un pueblo encaramado sobre el mar en la provincia andaluza de Almería.⁴ Fue allí donde pasó su infancia, trabajando ocasionalmente como pastor de rebaños de cabras pero manteniéndose siempre fiel a su pasión por la

4. Si no se cita lo contrario, la información biográfica incluida a lo largo de este estudio deriva de mis conversaciones personales con el Sr. Gómez-Arcos.

literatura. Compartió con sus seis hermanos el amor por la literatura y a menudo se leían libros entre ellos hasta altas horas de la noche. Desgraciadamente, el estallido de la guerra civil española en 1936 acabó con la inocencia optimista de su juventud. Su familia, simpatizantes de los republicanos derrotados, pasó apuros y penalidades durante la guerra y los años que la siguieron. Sin embargo, incluso a una edad temprana, Gómez-Arcos se dio profunda cuenta del papel que la literatura podía jugar tanto en su vida como para realizar su deseo de trascender los límites de la opresión. En una entrevista de 1990, hizo el comentario siguiente: “Pour moi qui suis né dans une famille pratiquement analphabète, la lecture m’a permis d’accéder à la liberté. Je me souviens que j’ai une dette envers elle” (Entrevista con CANAVAGGIO).

Su profesor de literatura en el instituto de Almería cumplió un papel fundamental cultivando su interés por la escritura, el teatro y la lengua francesa. En cualquier caso, su afición por la literatura rusa y la lectura de Franz Kafka, Nikolai Gógol y Feodor Dostoievski influirían en la dirección de su propia escritura, especialmente cuanto al uso de la alegoría y al tratamiento de temas moralmente ambiguos.

Al igual que para muchos escritores de la generación de Gómez-Arcos, la experiencia de haber vivido en un periodo tan trágico de la historia de España dejó indudablemente un rastro en su literatura y en su visión global del mundo. Los orígenes de su teatro se pueden hallar en sus recuerdos de la guerra civil y en el sombrío periodo de la posguerra, cuando las nubes amenazantes de la opresión proyectaban una sombra dramática a lo largo del paisaje cultural español. Aunque en el futuro Gómez-Arcos dejaría atrás tanto la patria como su lengua nativa, estas nubes oscuras continuarían sirviendo, bajo formas diversas, como telón de fondo para sus expresiones alegóricas de la disidencia. A lo largo de casi tres décadas de exilio, habiéndose apartado espacial, temporal y lingüísticamente de las realidades de la España totalitaria, nunca olvidaría del todo sus recuerdos del pasado, nunca daría la espalda a la historia y nunca abandonaría su visión del teatro como un lugar donde uno tiene que luchar para revelar la verdad. En 1985, en un entrevista con Rosa Montero declaró: “Yo no creo que la sociedad esté al servicio del artista. Pero sí que el artista debe estar al servicio de la sociedad, y además, en la manera más difícil del mundo, es decir, como Casandra, haciéndole ver las cosas que no quiere ver” (7-8).

La evolución de la carrera de Gómez-Arcos supone cuatro etapas principales, resumidas en la Tabla 1, que vienen marcadas por una progresión laberíntica de cambios de residencia, género literario e idioma.

Tabla 1
Principales etapas de la trayectoria literaria de Gómez-Arcos

	Fechas	País	Género	Idioma principal
1	1955-1966	España	Teatro	Castellano
2	1968-1975	Francia	Teatro	Castellano / Francés
3	1975-1991	Francia	Novela	Francés
4	1991-1998	España / Francia	Teatro / Novela	Castellano / Francés

La primera etapa de su trayectoria artística comenzó en los años cincuenta cuando, habiendo acabado su bachillerato en Almería, Gómez-Arcos dejó la vida bucólica de Andalucía por los ambientes más cosmopolitas de Barcelona. Durante los tres años que

cursó Derecho en la Universidad de Barcelona, se sintió continuamente atraído por el mundo de la literatura. Fue en esta época cuando ganó un premio nacional por su narración corta “El último Cristo”, publicó una colección de poesía titulada “Ocasión de paganismo” y participó en la revista literaria *Poesía Española*. Fue también durante su residencia en Barcelona cuando se involucró más y más en los montajes teatrales de la Universidad, escribiendo, dirigiendo y actuando en algunas obras. Dejó finalmente sus estudios de leyes y viajó a Madrid con la idea de realizar su sueño de dedicar su vida al teatro.

Durante los primeros años de la década de los sesenta, Gómez-Arcos trabajó en Madrid como dramaturgo, actor, director y traductor. Su experiencia como intérprete le serviría de piedra angular en su formación como autor dramático, ya que le ayudó a ampliar su conocimiento de las sutilezas inherentes a la escritura de un diálogo dramático. En su teatro, la palabra siempre ha tenido un peso específico. Por lo tanto, la escritura de un diálogo requería una capacidad esencial, que más tarde aplicará en su trabajo como novelista. Escribió un total de quince obras durante este periodo inicial, que aquí enumeraremos cronológicamente: *Doña Frivolidad*; *Unos muertos perdidos*; *Verano*; *Historia privada de un pequeño pueblo*; *Elecciones generales*; *Fedra en el Sur*; *El tribunal*; *El rapto de las siamesas* (en colaboración con Enrique Ortenbach y Adolfo Waitzman); *Balada matrimonial*; *El salón*; *Prometeo Jiménez, revolucionario*; *Diálogos de la herejía*; *Los gatos*; *Alil y un mesías*, y *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*.

El debut público de Gómez-Arcos como autor dramático tuvo lugar en 1960 cuando sus *Elecciones generales*, una “farsa político-disparatada” basada en *Las almas muertas* de Gógol, ganó un premio en el Primer Festival Nacional de Teatro Nuevo. La obra se estrenó en Madrid el 3 de abril en el teatro del Colegio Mayor de Santa María de la Almudena. En ella actuó el conocido actor de teatro y cine Alfredo Landa e incluso el propio Gómez-Arcos representó un papel secundario. El estreno de *Elecciones generales* fue un acontecimiento que despertó grandes esperanzas y emoción, y las críticas publicadas en la prensa popular confirmaron inequívocamente la aparición de un nuevo y prometedor autor español. El dramaturgo y crítico Alfredo Marquerie hizo el siguiente comentario en el periódico *ABC*:

Elecciones generales anuncia un autor hecho y derecho, que puede estrenar perfectamente en cualquier teatro y no limitarse al círculo íntimo. [...] Tiene ancha y noble visión de la arquitectura escénica, del juego de personajes, de la armonía y de la resolución de los problemas escénicos, de la ironía y de la fantasía, y sobre todo un dominio absoluto del diálogo y del lenguaje, entre popular y poético, que para sí quisieran muchos de los “famosos” (1960: 63).

Durante estos primeros años en Madrid, Gómez-Arcos también tradujo y adaptó tres obras francesas para los escenarios españoles: *La folle de Chaillot* e *Intermezzo* de Jean Giraudoux (ambas estrenadas en el Teatro María Guerrero en 1962) y *La révélation* de René-Jean Clot (estrenada en el Teatro Goya en 1963). Se considera su traducción-adaptación de *La folle de Chaillot* de Giraudoux como la versión española definitiva y, en 1989, se repuso en el María Guerrero bajo dirección de José Luis Alonso, su director original. Otras actividades de Gómez-Arcos durante este periodo incluyen la adaptación que hizo de un musical noruego para niños, *La villa de los ladrones* de Thorbjorn Egner, que fue representado en 1963 por los Títeres de la Sección Femenina.

En 1962, Gómez-Arcos quedó finalista del Premio Nacional Calderón de la Barca y ganó el Premio Nacional Lope de Vega con *Diálogos de la herejía*, un drama histórico en el que se evoca la Inquisición como metáfora del fascismo del siglo XX español. El Lope de Vega es un importante galardón, que en condiciones normales, le hubiera garantizado la puesta en escena de su obra en uno de los teatros “oficiales” (o “nacionales”) españoles, tales como el María Guerrero o el Teatro Español. Sin embargo, casi inmediatamente después de habérselo concedido, el premio le fue arrebatado de las manos en una oleada de polémica y retirado en un gesto descarado de censura, que representaba la respuesta oficial del régimen de Franco a su elección poca ortodoxa de la temática. En consecuencia, la obra fue prohibida en los escenarios de los teatros nacionales. Él mismo, en el siguiente párrafo, da cuenta de las circunstancias que rodearon la anulación de su Premio Lope de Vega:

El jurado de ese premio se componía de una serie de personas entre las cuales estaba José Tamayo, el director del Teatro Español en aquellos momentos, que era un teatro nacional. (Hoy es un teatro nacional, también, pero depende del Ayuntamiento de Madrid, y entonces, dependía directamente del Ministerio.) Y me dieron el premio, y como la obra tenía muchos problemas de censura, hicieron presión sobre Tamayo para que retirara su voto. Me llamó, comimos juntos, y me explicó la cosa. Me dijo: “Bueno, pues es retirar mi voto o me quitan el teatro. Entonces, no tengo más remedio que retirar mi voto” (Entrevista con FELDMAN).

En 1964, Gómez-Arcos vio finalmente cómo una versión censurada de *Diálogos de la herejía* se estrenaba en el Teatro Reina Victoria de Madrid y recibía críticas opuestas. Ese mismo año, una versión abreviada del texto dramático apareció en la revista española de teatro *Primer Acto*, junto con una serie de artículos referentes al poderoso material temático de la obra. La retirada del premio y el debate posterior que los diálogos heréticos de Gómez-Arcos propiciaron no representaron un episodio aislado en su carrera; de hecho, la lucha por la libertad de expresión es el tema central y recurrente tanto de su literatura como de su vida. En efecto, la polémica alrededor de *Diálogos de la herejía* fue un mero preludeo a una serie de encuentros combativos con la censura franquista, que con el tiempo le llevarían a un exilio voluntario.

A resultas del episodio de los *Diálogos*, se estrenó, en septiembre de 1965, una versión censurada de su “esperpento burgués” *Los gatos* en el Teatro Marquina. A estas alturas ya había empezado a sospechar que ese estreno podía probablemente ser el último, aunque nunca imaginó que pasarían otros veinticinco años antes de su regreso a los escenarios madrileños. A partir de 1962, cuando Franco nombró a Manuel Fraga Iribarne Ministro de Información y Turismo, las prácticas censoras aparentemente se suavizaron, como parte de una iniciativa general de apertura diseñada para abrir España a una mayor comunicación económica y cultural con el resto de Europa occidental y los Estados Unidos. (En 1969, a raíz de un escándalo, Franco destituyó a Fraga de su cargo y lo sustituyó por el extremadamente conservador Alfredo Sánchez Bella, quien, una vez más, instituyó rigurosas normas de censura y redujo la distribución de subvenciones gubernamentales a las artes.) La presencia de Fraga, a pesar de todo, le sirvió de poco consuelo a Gómez-Arcos y tuvo pocas consecuencias. El teatro —quizás incluso más que ningún otro género del periodo de posguerra— era aún extremadamente vulnerable a la llamas de sacrificio de la censura. No sólo el texto

dramático era sujeto al escrutinio inquisitorial y caprichoso de los censores españoles, sino que el espectáculo quedaba forzosamente abierto a una inspección previa a su presentación ante el público. Además, incluso cuando una obra había sido aprobada en todos sus aspectos, su permanencia en cartelera podía ser suprimida por otras razones misteriosas.⁵ Desde hacía bastante tiempo, Gómez-Arcos había hecho frente a estas sofocantes y enigmáticas “reglas de juego” y, a la luz de la intensa actitud desafiante que impregna cada una de sus obras, es, en cierto modo, del todo asombroso que hubiera conseguido ver representado algo de su teatro.

A mediados de los años sesenta vio claramente que la representación y publicación de sus obras seguiría siendo una aspiración difícil e incierta y que la censura continuaría prevaleciendo como fuerza opositora frente a los esfuerzos artísticos en España. Como otros escritores dramáticos de esta época que se involucraron en la creación de un teatro de protesta de connotaciones políticas, se planteó una serie de alternativas que incluían la autocensura, el “posibilismo” y el “imposibilismo”. En este aspecto, tengo presente el tan conocido debate librado en 1960 en las páginas de *Primer Acto* entre Antonio Buero Vallejo, Alfonso Paso y Alfonso Sastre sobre la cuestión polémica de un teatro “posible”, en oposición a uno “imposible”. En pocas palabras, Buero proponía que los dramaturgos trabajasen dentro de las imposiciones artísticas de la dictadura de Franco y hacer así lo posible para evitar la censura y ver representadas sus obras. Paso, que al igual que Buero, disfrutaba de un nivel de éxito comercial relativamente alto, asumió la postura de que los dramaturgos deberían trabajar dentro del sistema y así contribuir a su caída. Por contra, Sastre criticaba el anteponer los intereses comerciales por encima de los compromisos políticos e ideológicos, y sugería que una aceptación complaciente de los límites artísticos designados por la censura franquista sólo serviría para ratificar y fortalecer la existencia de tales limitaciones.⁶ El teatro de Sastre, al igual que el de Gómez-Arcos, permanecería virtualmente invisible e “imposible” a lo largo del periodo de la dictadura. Para Gómez-Arcos (una vez más, como Sastre), cualquier tipo de autocensura o de “posibilismo” era totalmente inconcebible. Además, otra alternativa —la del exilio— empezó a cernerse en su camino, tentándole a cada paso del mismo.

En 1966 llegó a un punto y aparte importante en su carrera, que vino marcada por el comienzo de su ausencia de los escenarios españoles. Fue en ese año cuando escribí

5. Sobre la censura en la posguerra española, ver Manuel L. Abellán (1980 y 1989), Patricia W. O'Connor (1966 y 1973), César Oliva (1989), Anthony Pasquariello (1933), Janet Pérez (1984) y George Wellwarth (1972). Todos ellos ofrecen informaciones sobre los códigos de la censura franquista y documentan intentos específicos en pos de la resistencia por parte de autores dramáticos y otros escritores españoles. Hilde Cramsie (1984) analiza la censura en la España franquista en relación a los dramaturgos Alfonso Sastre, Carlos Muñiz y José Ruibal. Ver también la colección de artículos agrupados bajo el subtítulo “Antifranquismo . . . todavía”, aparecido en el número de abril-mayo de 1980 de *Primer Acto* bajo la dirección de Alberto Miralles. Este número contiene ensayos de Manuel P. Casaux, Antonio Gala, Manuel Martínez Mediero, Guillermo Heras, Gerardo Malla, Miralles, Francisco Umbral y Ángel Fernández dedicados al tema de la censura y el teatro español bajo Franco. También contiene la transcripción de una mesa redonda sobre este tema coordinada por Ángel Facio con la participación de la actriz Alicia Hermida, que tomó parte en el montaje de 1964 de *Diálogos de la herejía*, el de 1965 de *Los gatos* y el de 1994 de *Queridos míos*.
6. En referencia a esta polémica, ver, por ejemplo, Ricardo Doménech (1980), García Templado (1992); Oliva (1989); Francisco Ruiz Ramón (1977) y los artículos de Buero, Paso y Sastre publicados en *Primer Acto* y reimpresos en la colección editada por Luciano García Lorenzo *Documentos sobre el teatro español contemporáneo* (1980).

dos alegorías absurdistas, *Mil y un mesías* y *Queridos míos*. Curiosamente, en ambas obras, entrelazó los temas de la censura y el exilio de tal manera que parecían presagiar su situación inminente. Le fue otorgado un segundo Premio Nacional Lope de Vega por *Queridos míos*; sin embargo, una vez más, las autoridades de la censura impidieron que la obra fuera representada.⁷ Después de recibir el galardón, invirtió las ganancias en un billete de avión a Londres y con este gesto dramático cortó definitivamente con su pasado español y dio un salto, también definitivo, hacia el exilio. No volvería a su país natal hasta el verano de 1977, cuando España ya estaba poniendo rumbo hacia la democracia.

Gómez-Arcos, en un principio, pensó que podría desarrollar una carrera en Londres. En un determinado momento, el National Theatre de Londres organizó una lectura de su obra pero luego Kenneth Tynan —en aquel entonces director adjunto del teatro— informó a Gómez-Arcos, casi de forma profética, que el suyo era un teatro que se entendería mejor pasados veinte años.⁸ Dos años más tarde, en Londres, Gómez-Arcos decidió que su porvenir artístico sería más amplio en Francia. Llegó a París en junio de 1968, justo un mes después de que la revuelta de mayo hiciera temblar las universidades francesas y el gobierno gaulista. Hacía tiempo que se habían retirado las barricadas de las calles de la ciudad, pero el aroma de protesta continuaba flotando en el aire. Era ése un momento extremadamente emocionante para ser un joven dramaturgo en París. El clima artístico estaba imbuido de antiautoritarismo, de anti-institucionalismo e innovación. Estas condiciones proporcionaron a Gómez-Arcos la tierra fértil en la que buscar nuevas direcciones para su teatro.

Los hechos de Mayo de 1968, en efecto, impulsaron a muchos artistas que vivían y trabajaban en Francia a reflexionar sobre la naturaleza del teatro como medio de agitación social, cultural y política. Tal como Marvin Carlson subraya: “Las revueltas estudiantiles y obreras de 1968 provocaron una reflexión nueva sobre la relación entre el teatro y el orden social, especialmente en París, donde la participación del Living Theater en la ocupación por los estudiantes del teatro nacional, el Odéon, hizo de ello algo parecido a un símbolo a regañadientes del viejo orden” (1993: 471). En toda Europa, América Latina y los Estados Unidos, una serie de hechos paralelos, que incluyeron el Mayo parisino y la guerra de Vietnam, inspiraron nuevas formas de concebir el teatro como un lugar alegórico de confrontación política e ideológica. Las compañías teatrales comunales y radicales como el Living Theater (fundada en 1951) y el Théâtre du Soleil (fundada en 1964) florecieron durante esta época de insurrección. La política iconoclasta que caracterizó sus espectáculos se traduciría en un cuestionamiento análogo de la jerarquía convencional de la creación teatral que, por norma general, asignaba papeles separados a los actores, los directores, los dramaturgos y los espectadores. El teatro español también experimentó una nueva forma de entender el espectáculo como medio de oposición y de resistencia con la génesis de varias compañías de teatro experimentales e “independientes” que se veían como alternativas no-oficiales al teatro comercial y/o al subvencionado por el gobierno. Els Joglars (fundada en 1962) y Tábano (fundada en 1968) son sólo dos ejemplos de este teatro independiente. Sin embargo, en España, a diferencia de Francia, donde Gómez-Arcos

7. Para más detalles sobre las circunstancias inusuales que rodearon este Premio Lope de Vega ver el Capítulo II de este estudio.

8. Cfr. la entrevista con Moisés Pérez Coterillo (1994).

escogió permanecer, la censura aún era una fuerza influyente que continuaba determinando el curso de la creación teatral.

El París de finales de los sesenta estaba vivo gracias a producciones teatrales tanto extranjeras como nacionales. Gómez-Arcos, espectador entusiasta, pudo ver los trabajos de muchos artistas residentes en París, así como varias compañías internacionales en gira. Una de sus experiencias más memorables como espectador de teatro tuvo lugar en 1969 con la monumental puesta en escena de *Orlando furioso* a cargo del Piccolo Teatro di Milano bajo la dirección de Giorgio Strehler. También pudo asistir a espectáculos del teatro de Bertolt Brecht y a obras de los más importantes autores dramáticos relacionados con el teatro del absurdo tales como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Anouilh y, por su importancia, Jean Genet. Gómez-Arcos había sido un ávido lector de Genet incluso antes de su salida de España, y aunque se hace difícil valorar hasta qué punto su contacto con la obra dramática y narrativa de Genet pudo tener consecuencias en la suya, hay indudablemente muchos puntos de correspondencia entre los dos escritores, sobre todo, en el uso que hacen del ritual como una manera de desafiar conceptos convencionalmente aceptados de lo sagrado, la identidad y la autenticidad.

La segunda etapa de la carrera de Gómez-Arcos empezó entre los cafés-teatro del Barrio Latino de París. La escena del café-teatro, especialmente animada a mediados de los años sesenta, se ofrecía como una alternativa atractiva y bastante ecléctica a los teatros más convencionales y comerciales que tendían a satisfacer los gustos burgueses. Proporcionaba una atmósfera relajada donde se animaba a los dramaturgos a que experimentaran y donde se daba a muchos autores dramáticos jóvenes la primera oportunidad para representar sus obras. Un número de 1969 de la revista francesa *L'Avant-Scène Théâtre* (el número en el que Gómez-Arcos publicó *Pré-papa*) da cuenta de las actividades en varios cafés-teatro. En el Café-Théâtre de l'Absidole, por ejemplo, se representaba un espectáculo de variedades presentado por Yves-Robert Viala; en el Café de la Gare, Romain Bouteille ofrecía una serie de "sketches insensés, joués, chantés et dansés" y en el Théâtre de la Lucernaire se podía asistir a *Black Power* de Alfred Panou, un espectáculo dedicado a la música negra y la poesía. En el mismo número de *L'Avant-Scène*, André Camp da la siguiente descripción de la escena del café-teatro que, según él, ya había empezado a menguar:

Voici trois ans, ils fleurissaient à tous les coins de rue du Quartier Latin, de Montparnasse et, même, du Marais. Dans de petites salles enfumées, des groupuscules de comédiens enthousiastes interprétaient sketches et saynètes, coupés souvent de poèmes et de chansons, devant quelques spectateurs attablés parmi lesquels ils faisaient, ensuite, la quête "pour défrayer les artistes". Dans ces salles de cafés intermittents —ils n'ouvraient, la plupart du temps, qu'à la tombée de la nuit— sont nés des comédiens et des auteurs. Parfois c'étaient les mêmes (1969: 46).

En correspondencia con el retrato que hace Camp, Gómez-Arcos, en efecto, trabajó en varios cafés-teatro como dramaturgo, director, actor, y a veces también como camarero. Poco después de su llegada a Francia, conoció a otro exiliado español, Miguel Arocena, gerente del Café-Théâtre de l'Odéon. Arocena le encargó que escribiera dos obras en un acto y le dio así la oportunidad de presentar su teatro al público francés.

Gómez-Arcos escribió los textos en castellano, y su amiga belga, la actriz Rachel Salik, los tradujo para ser representados en francés. Su debut en París tuvo lugar en el Odéon en febrero de 1969 con un doble programa que consistía en dos de sus farsas de tono absurdo *Pré-papa* y *Et si on aboyait?* (titulada originalmente *Adorado Alberto*). Después de este debut, continuó trabajando en los cafés-teatro durante más de cuatro años. Sus actividades incluyeron la presentación en 1972 de *Dîner avec Mr & Mrs Q* en el Café-Théâtre Campagne y una reposición en 1973 de *Pré-papa* y *Et si on aboyait?* Fue un trabajo arduo y agotador pero gratificante, ya que finalmente podía expresarse libremente, sin recelo y sin el peso de la censura. Fue, en consecuencia, el periodo en que escribió sus obras de teatro más intensamente desafiantes y recriminatorias, *Sentencia dictada contra P y J* (1970) y *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972).

La tercera etapa en la trayectoria literaria de Gómez-Arcos empezó una noche de 1973 en el Odéon al finalizar una representación de *Et si on aboyait?* Un confiado editor de éditions Stock, impresionado por lo que había presenciado en el escenario, preguntó a su nada suspicaz camarero si por causalidad el dramaturgo se encontraba en la casa. El camarero respondió “c'est moi!” y con este encuentro fortuito se puso en marcha la carrera de Gómez-Arcos como novelista. El editor le propuso que escribiera en francés —una idea que por entonces parecía del todo absurda para el escritor español—, pero a pesar de todo aceptó el desafío. Inmediatamente después de su encuentro con el editor, Gómez-Arcos compró otro billete de avión, esta vez a Atenas, donde buscó refugio en una ciudad de caras anónimas. A su regreso a París, meses después con el manuscrito de *L'agneau carnivore* bajo el brazo, difícilmente hubiera imaginado que ganaría el Prix Hermès a la mejor primera novela francesa de 1975 (irónicamente, el año de la muerte de Franco). Tampoco pudo imaginar que esta novela y otras que escribiría más tarde se convertirían en lecturas obligatorias en muchos *lycées* franceses.

Desde 1975, Gómez-Arcos llegó a publicar catorce novelas, escritas directamente en francés, que le valieron el reconocimiento internacional y una serie de prestigiosos galardones. Su obra narrativa ha sido traducida a un mínimo de catorce idiomas. En dos ocasiones fue finalista al Prix Goncourt —en 1978 por *Scène de chasse (furtive)* y en 1984 por *Un oiseau brûlé vif*— y en 1985 fue condecorado con la *Légion d'Honneur* francesa. Su novela *Ana Non* (1977) es uno de sus libros más famosos y muchos la consideran su obra maestra⁹. Ambientada en el periodo de la posguerra, narra con total sencillez la historia del viaje picaresco de una viuda andaluza al norte de España en búsqueda de su hijo, un prisionero político encarcelado por los franquistas. La novela ganó el Prix de Livre Inter 1977, el Prix Roland Dorgelès 1978 y el Prix Thyde-Monnier de la Société des Gens de Lettres 1978. Durante los primeros años ochenta, fue adaptada en una película para la televisión francesa.

La voz narrativa de Gómez-Arcos en francés, su idioma del exilio, expresa un grito de desafío, libertad y apertura. Se trata de un discurso narrativo innovador lleno de giros lingüísticos ingeniosos y ofrece un contraste único con buena parte de la escritura ortodoxa francesa. Al mismo tiempo, a pesar de experimentar con diversas estructuras y técnicas narrativas, el realismo y lirismo de sus novelas son las características que lo distancian de los seguidores del *nouveau roman*.¹⁰

9. Cfr., por ejemplo, Ann Duncan (1990: 153).

10. Cfr. Duncan (1990: 151).

Desde un punto de vista estructural y temático, sus novelas están estrechamente alineadas con su teatro. En efecto, escribe obras narrativas muy “teatrales” en las que el diálogo cumple una función clave y los personajes a menudo crean sus propias puestas en escena metaliterarias que desdibujan los límites entre realidad y ficción. Paula Pinzón, por ejemplo, en *Un oiseau brûlé vif*, crea un espectáculo grotesco en la primera planta de su casa mediante maniqués que representan a los otros personajes de la novela. Cuando se le pregunta por esta relación entre teatro y narrativa, Gómez-Arcos responde que la teatralidad de sus novelas deriva de lo que él percibe como una fusión de las ideas de los grupos de espectadores y de lectores: “Para mí, el lector de la novela se confunde sistemáticamente con el público del teatro. Entonces, cuando escribo novelas, no hago una distinción entre el público de teatro y el lector de novela. Para mí es el mismo interlocutor, y entonces, lo que me gusta es valerme de las dos posibilidades, en la novela específicamente [...] para que el lector entre como en un espectáculo”. (Entrevista con FELDMAN).

Sus obras narrativas contienen un desfile de ideas, personajes y temas que originalmente salen a la superficie de forma embrionaria. La novela *Pré-papa ou Roman de fées* (1979), basada en la obra teatral *Pré-papa*, es el ejemplo más obvio de esta correlación entre teatro y narrativa. Gómez-Arcos incorporó a esta novela segmentos de diálogo dramático extraídos no sólo de la obra *Pré-papa*, sino también de *Queridos míos*, obra que en otro tiempo estuvo prohibida. Otro sorprendente ejemplo de esta afinidad entre géneros se puede detectar en la novela *María República* (escrita en 1975 y publicada en 1983). El nombre de María República, su correspondiente ideología de izquierdas y su ambigua condición de monja prostituta/sifilítica son todas las características diferenciadoras que conectan su personaje con una vasta saga de rebeldes y marginados —muchos de ellos mujeres— que aparecen a lo largo de la trayectoria teatral de Gómez-Arcos. En esencia, María República pertenece a la misma raza que la Tristeza de Arcos de *Diálogos de la herejía*, Teresa la Roja de *Mil y un mesías* y Casandra de *Queridos míos*; cada una de ellas personifica un grito clamoroso a favor de la libertad dentro del contexto de las obras dramáticas de Gómez-Arcos.

De manera similar, se puede considerar que las caracterizaciones de los gobernadores ubuëscos que aparecen en las obras *Mil y un mesías* y *Queridos míos* son precursoras de la figura grotesca de Germán Enríquez, el jefe de policía que protagoniza la novela *Scène de chasse (furtive)*. Enríquez, una de las creaciones literarias más inquietantes de Gómez-Arcos, es un torturador sádico que utiliza la violencia para violar y devorar la vida de sus víctimas succionándola a través de los orificios corporales. Su asalto a las regiones más vulnerables del cuerpo humano es una representación metafórica de su ataque a las fuerzas peligrosas y (según él) impuras que provienen de los márgenes de la sociedad. Debido a su gráfico retrato de la tortura, *Scène de chasse (furtive)* recibió una acogida desigual por parte de la prensa francesa. Amnistía Internacional se alarmó tanto por algunas de las imágenes de la novela que envió una carta a Gómez-Arcos expresando su inquietud. (Al parecer Amnistía había malinterpretado las intenciones del autor, que eran las de protestar contra la violación de los derechos humanos.) A pesar de todo, *Scène de chasse (furtive)*, le proporcionó el honor de ser finalista al prestigioso Prix Goncourt.

L'aveuglon (1991), una de sus últimas novelas, narra la historia de un niño ciego en pos de la visión. El tema de la búsqueda que surge en esta novela, y en muchas otras, es una extensión de la búsqueda de la verdad que es tan intrínseca al teatro de Gómez-

Arcos. En 1991, recibió el primer Prix du Levant por *L'aveuglon* y su obra completa. El galardón, que se concede cada año, es uno de los premios literarios de mayor dotación económica de Francia. Además, tres de sus novelas han sido publicadas en traducción al inglés: *The Carnivorous Lamb* (1986), *Ana No* (1986) y *A Bird Burned Alive* (1988).

La cuarta y última etapa de la carrera de Gómez-Arcos se puede describir como una "historia de dos ciudades", en la que divide su tiempo entre París y Madrid. Desde la puesta en escena, en 1991, de *Interview de Mrs. Muerta Smith*, los espectadores españoles han presenciado la recuperación, en apariencia milagrosa, de dos obras más de Gómez-Arcos. *Los gatos*, en su versión original y no censurada, se estrenó en el Teatro María Guerrero (CDN) en noviembre de 1992 y fue inmediatamente seleccionada para una gira por España. En diciembre de 1994, Gómez-Arcos fue testigo del tan retrasado estreno (también en el María Guerrero) de *Queridos míos*, veintiocho años después de haber ganado el Premio Lope de Vega con esta obra.

La reciente resurrección de su voz como autor dramático se debe, en parte, al interés entusiasta y la admiración de Carme Portaceli, directora de los tres montajes, que desde hace mucho se ha erigido como defensora de su obra. En 1994, Gómez-Arcos fue elegido finalista al Premio Nacional de Literatura Dramática de España.¹¹ Paradójicamente, su vida parecía haber dado una vuelta de 360 grados pues el Ministerio de Cultura, que una vez denigró su obra, con el tiempo, y coincidiendo con el advenimiento de la democracia, hasta cierto punto llegó a promoverla.

Situar a Gómez-Arcos

Gómez-Arcos pertenece a una segunda oleada de artistas españoles que se vieron obligados a trabajar en el exilio durante la dictadura franquista. Esta segunda oleada incluye a los dramaturgos Francisco Nieva, José Martín Elizondo y Fernando Arrabal. (La primera, inmediatamente posterior a la Guerra Civil, incluye a los dramaturgos Max Aub, Jacinto Grau, Rafael Alberti, Pedro Salinas y Alejandro Casona.¹²)

Al definir el teatro de Gómez-Arcos y su lugar en la historia del teatro español, la tendencia predominante de críticos tales como María Pilar Pérez-Stansfield, José García Templado, Alberto Miralles, José Monleón y César Oliva es a situarlo dentro de lo que se ha denominado la "generación realista" del periodo de posterior a la guerra civil. Dos estrenos importantes, *Historia de una escalera* de Buero en 1949 y *Escuadra hacia la muerte* de Sastre en 1952, se citan a menudo como pilares fundamentales en la construcción de esta "estética realista", que supuso una alternativa radical a las comedias burguesas, de evasión política e ideológica, que predominaron en los escenarios españoles y que disfrutaron de un amplio éxito comercial en las décadas inmediatamente posteriores a la guerra civil. En su crítica de 1962 a la obra de Lauro Olmo *La camisa*, titulada "Nuestra generación realista", Monleón sitúa a Gómez-Arcos dentro de un grupo de dramaturgos (Olmo, Carlos Muñoz, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez, José

11. Cfr. José Monleón, "Premio Nacional de Literatura Dramática" (1994). José María Rodríguez Méndez ganó el premio por *El pájaro solitario*. Gómez-Arcos fue nominado por *Los gatos*. Los otros tres finalistas fueron Jaime Salom por *Más que una diosa*, Lauro Olmo por *La Benita* y José Sanchis Sinisterra por *Los figurantes*.

12. Cfr. Oliva (1989) y José Luis Abellán (1976-78).

Martín Recuerda y Alfredo Mañas) que formaron parte de la tradición realista establecida por Buero y Sastre. Su discurso teatral era crítico y “comprometido en su esfuerzo por oponerse, resistir, subvertir y/o protestar contra el discurso dominante del régimen. A los autores dramáticos de esta “generación”, al igual que a sus homólogos en poesía y narrativa, no les asustaba mancharse las manos y tratar temas que aludían a las realidades sociales, políticas y culturales de este periodo de la historia de España. También se propusieron inducir al espectador a enfrentarse a estas realidades. Tal como observa Oliva, si en verdad existe un factor común en estos autores dramáticos es que todos ellos se vieron obligados a luchar contra las limitaciones de la censura (1989: 226). Al hacerlo, muchos de los realistas utilizaron un sistema alegórico y de doble sentido para disfrazar sus críticas.

Paralela a esta generación surge, en cine, el neorrealismo italiano de posguerra de influencia muy significativa para el desarrollo de la cinematografía española de los años cincuenta. Sin embargo, el término “realista” aplicado a este grupo de autores dramáticos es algo problemático porque no se refiere tanto a la estética realista cuanto a una característica temática. De hecho, el “realismo” de la generación realista suele tener poco que ver con la noción tradicional del realismo teatral del siglo XIX. Oliva a su vez subraya que cuando el término “realista” se usa para describir a este grupo heterogéneo de autores dramáticos casi siempre va acompañado de algún otro adjetivo: “Vemos cómo, según qué autor y época en que habla, el término *realista* va siempre acompañado de otro calificativo, que define —en opinión propia de los dramaturgos— la estética que utilizan. Así, Buero matiza su *realismo* como simbolista, Sastre, social, Martín Recuerda, y el primer Gómez Arcos, poético o ibérico; Lauro Olmo y Alfredo Mañas, popular; Muñiz, expresionista, etc” (1989: 224).

A pesar de esta tendencia predominante de clasificar a Gómez-Arcos como “realista”, ha habido ocasiones, sobre todo después de su exilio en Francia, en las que su nombre se ha relacionado con la siguiente “generación” de autores dramáticos, conocida como el “nuevo” teatro español. De hecho, al referirse Oliva en la afirmación antes citada a un “primer” Gómez-Arcos lógicamente cabe pensar que debe haber un “segundo”. En *Teatro español de posguerra*, Juan Emilio Aragonés incluye a Gómez-Arcos dentro de un grupo de dramaturgos que él llama “novísimos” (María Aurèlia Capmany, Antonio Martínez Ballesteros, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla y José Ruibal). En 1972, se invitó a Gómez-Arcos a tomar parte de una serie de Jornadas en la Sorbona, organizadas alrededor del tema del nuevo teatro español. Entre los participantes figuraban Arrabal, Manuel Azaña, Josep Maria Benet i Jornet, Nieva, Alfredo Creso, Martín Elizondo, José Guevara y Miguel Romero Esteo.¹³ Por lo tanto, por asociación con este grupo de la Sorbona, muchos de los cuales eran casi de su edad y también vivían en el exilio en Francia, es posible darse cuenta de que Gómez-Arcos se distanció temporal y espacialmente de los realistas.¹⁴

Esta distancia es tan sólo aparente en términos de estilo y técnica. Tal como explica Oliva, los dramaturgos del nuevo teatro español abandonaron el realismo a favor de formas de expresión alternativas tales como el absurdo, la farsa esperpéntica y el drama

13. Cfr Pérez Coterillo, Vicente Romero y Ricard Salvat, que describen los hechos de la Sorbona en el número de enero de 1973 de *Primer Acto*. Trataré de la experiencia de Gómez-Arcos en la Sorbona más detalladamente en el capítulo III.

14. Nieva, por ejemplo, nació en 1929 y vivió en el exilio durante todos los años de la dictadura

“posbrechtiano” (1989: 338). En muchas ocasiones, estas formas antirrealistas se utilizaban como una máscara aparentemente inocente para un subtexto intensamente crítico. La descripción de Oliva es fácilmente aplicable al tipo de teatro que Gómez-Arcos estaba creando antes de su salida de España. Aun manteniendo su postura políticamente comprometida, Gómez-Arcos siempre ha expresado un profundo conocimiento de los riesgos y limitaciones que trae consigo utilizar una estética demasiado realista que pudiera reducir la esfera de referencia global en su teatro a un tiempo y lugar muy específicos (por ejemplo, la España franquista). En el exilio, se convenció todavía más de la necesidad de ensanchar esta esfera de referencia para que su teatro fuera accesible a un público más amplio que el español. Tal como demostraré en posteriores capítulos, el uso de la alegoría combinada con las formas de representación anticlásicas/antirealistas antes citadas le proporcionaron las herramientas necesarias para conseguir esta expansión.

Resumiendo, hay dos actitudes predominantes en referencia a cómo situar el teatro de Gómez-Arcos dentro de la trayectoria de la historia del teatro español. Su interés por criticar las realidades opresivas de la España franquista lo sitúa dentro de la generación realista, mientras que el deseo de abrir su teatro a un público más global lo coloca dentro de la categoría del nuevo teatro español. Por lo tanto, sugeriría (y la fecha de su nacimiento en 1933 así lo corrobora) que se entendiera su teatro como un punto de transición entre estas dos generaciones.

Un teatro de la transgresión

Parece como si Gómez-Arcos hubiera nacido con un fuerte sentido del ultraje y la indignación. Una vez explicó a un reportero del periódico español *Diario 16* que: “Yo, cuando escribo teatro, hago la guerra”.¹⁵ 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 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 franqueza: “En el fondo lo que siempre defiendo es la libertad del ser” (Entrevista con FELDMAN). 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 una “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

15. 30 de junio de 1985.

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, esta pregunta 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.

Censura/Exilio/Bilingüismo

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 Casandra 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.¹⁶ Tal como han observado varios historiadores y críticos, se puede entender la historia de España como un largo camino

16. Aquí, estoy utilizando el concepto del ritual de sacrificio de René Girard.

de autopurgación y censura llevado a cabo por el Estado español. En su introducción a la obra de Blanco White (1972), 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.)” (6).

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 musulmanes; 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 de El Cid fue, también, un primer ejemplo de exilio que, serviría de paradigma para la literatura y la historia española posteriores (9).

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 Casandra, de *Queridos míos*, — encarnaciones ambos 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 tierra. 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.¹⁷ En la sala de exposiciones del Soho.

17. El 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 leyera en voz alta en el simposio en tanto que intérprete del Sr. Gómez-Arcos.

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 fascinantes de reflexiones 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”.

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 opresión. En el ensayo de la Dia, 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 desconocido. La censura, tal como existe en la democracia, es difícil de evadir y de combatir porque se manifiesta de formas sutiles, furtivas e insidiosas. “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 *status 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” (16). 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” (17). La censura siempre se cuestiona y, paradójicamente, su existencia misma depende de la presencia de un discurso opuesto.¹⁸ Así pues, la censura y la rebeldía, al igual que el tabú y la transgresión, coexisten en un dialogo interminable, una dialéctica de la

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

reciprocidad en la que están perpetuamente obligadas a contar consigo mismas para reafirmar su existencia.

Para Holquist, en el corazón de la censura se descubre un “terror monolingüístico de indeterminación” (21). 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 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, 1989: 218). 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 escritores, como Gómez-Arcos, han aprendido a escribir “entre líneas”, a crear obras de artes 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” (14). 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” (14).

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, como veremos en obras tales 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 en 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 literarios 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. Tal como también veremos, 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 sucesivos capítulos, seguiremos a Gómez-Arcos en su viaje artístico de España a Francia y de vuelta a España para revelar las estrategias alegóricas que emergen en sus obras a lo largo de su lucha continua contra la opresión.

UNA POÉTICA DE EXPANSIÓN Y CLAUSURA. LA MIRADA ALEGÓRICA

Ya no es necesario desenmascarar los mitos (el doxa se encarga ahora de ello), es el signo mismo lo que se debe atenuar; el problema no reside en revelar el significado (latente) de una expresión, de un rasgo, de una narración sino agrietar la representación en sí del significado; no se basa en cambiar o purificar los símbolos sino cuestionar lo simbólico en sí mismo.

Roland Barthes, *Image Music Text*

Para Gómez-Arcos, el escenario es un campo de batalla alegórico donde los conceptos abstractos —políticos, religiosos, eróticos, lingüísticos— entran en combate bajo la forma de diversas personificaciones y encarnaciones concretas. Durante los años de la posguerra española, los espectadores de teatro presenciaron una gran eclosión de obras alegóricas, ya que muchos dramaturgos (los de la “generación realista” como Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre) encontraron en este tipo de teatro una máscara o camuflaje para sus críticas contra la dictadura de Franco. A su muerte en 1975, a raíz de la disolución de la censura oficial y coincidiendo con la transición a la democracia en España, la tendencia entre estos dramaturgos y los de generaciones posteriores fue abandonar el uso de la alegoría en favor de formas de expresión más directas. La naturaleza alegórica del teatro de Gómez-Arcos es, sin discusión alguna, un hilo crucial que enlaza su obra con la de otros dramaturgos comprometidos políticamente de su generación de la posguerra. Sin embargo, es curioso que él que, a diferencia de sus contemporáneos españoles, haya vivido y escrito en el exilio durante las tres décadas pasadas, lejos de las fronteras políticas-históricas-geográficas-lingüísticas de España y de lo que era el fascismo, haya continuado explorando el potencial de la alegoría como mecanismo artístico. ¿Cómo empezamos a explicar la fascinación aparente de Gómez-Arcos por la mirada alegórica? Una ojeada más allá del horizonte de la historia del teatro español a un mapa más amplio de las prácticas literario-artísticas contemporáneas revela una asombrosa coincidencia entre el uso que hace de la alegoría y lo que se da en llamar el “impulso inequívocamente alegórico” del posmodernismo, una tendencia que, en 1980, Craig Owens identificó como uno de los aspectos destacados del arte posmoderno (1980a: 68).

En décadas recientes, se ha venido constatando que las visiones críticas de la alegoría han pasado de una actitud de indiferencia, e incluso de desdén, a un interés renovado y una revalorización de lo que, desde el advenimiento del romanticismo, ha sido ampliamente entendido como una forma inferior de representación artística.¹⁹ La

19. La crítica romántica por regla general yuxtapone la alegoría y el símbolo y tiende a considerar el segundo como una forma retórica superior. Goethe, por ejemplo, resumió su posición sobre la alegoría con la afirmación siguiente: “Hay una gran diferencia entre un poeta que busca lo particular en lo general y aquél que ve lo general en lo particular. El primero da lugar a la alegoría mientras que lo particular sólo le sirve como instancia o ejemplo de lo general; el segundo, sin embargo, es la verdadera naturaleza de la poesía. la expresión de lo particular sin ningún

causa, y quizás también el efecto, de esta postura revisionista es el destacado resurgimiento de la expresión alegórica entre varias ramas de la cultura posmoderna. En consecuencia, análisis recientes del posmodernismo señalan las obras de la compositora Laurie Anderson, del fotógrafo Sherrie Levine, del creador de instalaciones Robert Longo, del pintor Robert Rauschenberg y del novelista Thomas Pynchon como algunas de las manifestaciones más ejemplares de este resurgir contemporáneo de la forma alegórica.²⁰ En su tratamiento de la alegoría, ampliamente influido por la obra de Walter Benjamin y de Jacques Derrida, Owens lanza un ataque contra la subordinación de la alegoría de la estética moderna al símbolo y subraya la presencia de la representación alegórica en el arte contemporáneo e, incluso, en el arte moderno. Observa que “a pesar de su supresión por la teoría moderna —o quizás por ello— la alegoría nunca ha desaparecido del todo de nuestra cultura. Por el contrario, ha renovado su (antigua) alianza con las formas del arte popular, donde su atracción continúa igual de fuerte” (1980b: 72).

La forma de representación alegórica es un mecanismo de analogía, un discurso de dobles sentidos, que engendra una imagen/transcripción concreta de una representación trascendental más amplia de quimeras, pasiones, poderes y deseos. La presencia de esta estructura doble es el elemento definidor esencial de la obra de arte alegórica; se revela al espectador/lector ya sea implícita o explícitamente y se sostiene a lo largo de toda la extensión espacial-temporal de la obra. Así pues, es posible entender una pieza alegórica como si ésta la constituyera enteramente una metáfora expansiva.²¹ En la alegoría, explica Owens, “un texto *se lee a través de otro*, por más fragmentaria, intermitente o caótica que su relación pueda ser; el paradigma de la obra alegórica es, pues, el palimpsesto” (1980a: 68). Los textos alegóricos son inherentemente críticos y autoreferenciales y Owens, a su vez, subraya el papel del alegorista como intérprete: aquél que se apropia de la imaginería desde dentro de un contexto cultural específico y presta un nuevo sentido a estas imágenes al reinscribirlas y transformarlas en “algo diferente (*allos* = diferente + *agoreuei* = hablar)” (1980a: 69).

De forma parecida, en su valoración deconstructiva de la alegoría, Paul de Man (1971) explica este proceso de duplicación (meta)textual cuando señala que la alegoría

pensamiento hacia, o en relación a, lo general. Quienquiera que se apodere de lo particular en toda su vitalidad también se apodera de lo general sin ser consciente de ello o sólo llega a serlo en un estadio posterior” (citado por BENJAMIN, 1928: 161). Aunque no condena el valor artístico de la alegoría, C. S. Lewis (1936), en su estudio sobre la alegoría medieval, establece un contraste parecido entre la alegoría y el símbolo. Ver también las obras de Angus Fletcher (1964), Edwin Honig (1960), Lynette Hunter (1989) y Carolyn Van Dyke (1985) sobre la alegoría.

20. Cfr., por ejemplo, Deborah L. Madsen (1991), Brian McHale (1987) y Maureen Quilligan (1979) sobre Pynchon; Owens (1980a y 1980b) sobre Anderson, Levine, Longo, Rauschenberg y Sherman; Gregory L. Ulmer (1983) sobre Levine; Joan Simon (1980) sobre las estrategias alegóricas en la pintura contemporánea y la fotografía y James Applewhite (1980), Stephen Melville (1979), Mihai Spariosu (1987) y Paul Smith (1982) para análisis generales sobre la relación entre alegoría y posmodernismo.
21. Sobre la asociación entre la alegoría y la metáfora, Joel Fineman comenta: “En la fórmula lingüística de Roman Jakobson, [...] la alegoría sería la proyección poética del eje metafórico sobre el metonímico, donde se entiende la metáfora como un sistema sincrónico de diferencias que constituye el orden del lenguaje (*langue*), y la metonimia el principio diacrónico de la combinación y conexión mediante las cuales la estructura se hace realidad actualizada en el tiempo del discurso (*parole*)” (1980: 50). Cfr. también McHale (1987: 140-47).

fragua su discurso dentro del espacio temporal que separa el significante del significado (signo y referente).²² El significante material alegórico difiere infinitamente su correspondiente significado inmaterial, evitando para siempre la posibilidad de que puedan colisionar (1971: 207). Así pues, las alegorías retratan la búsqueda de un texto esquivo e incorpóreo cuya verdadera imagen, situada en un momento previo en el tiempo, nunca se capturarán o exteriorizarán sino que, por el contrario, continuará siendo una abstracción fantasmagórica. Deborah L. Madsen (1991) imagina, así pues, la configuración alegórica básica del significante en pos del significado como una búsqueda hermenéutica de conocimiento:

La alegoría sí presupone un mundo radicalmente caído en donde el lenguaje se ha convertido en un medio equívoco que expresa la naturaleza opaca de los signos tal como aparecen ante un conocimiento espiritual degenerado. Así pues, a través de su lenguaje, la alegoría intenta establecer principios interpretativos que hagan posible la comprensión de las realidades que no se pueden aprehender de forma literal (4-5).

En su tratado definitivo sobre el teatro (trágico) del barroco alemán, publicado por primera vez en 1928, Benjamin reconoce los fundamentos religiosos de la alegoría y observa el proceso mediante el cual ésta expresa una relación dialéctica entre el reino de lo sagrado y el de lo profano: la expresión alegórica insinúa la presencia de un texto sagrado (trascendental) que se ve sistemáticamente doblado y suplido por un texto profano (material). Según esta dialéctica, el alegorista proyecta por norma general una visión afligida, una mirada melancólica sobre el mundo a medida que revela el espacio vacío que existe entre lo eterno y lo efímero: “Recibir un nombre —incluso si quien da el nombre es como un dios y una persona piadosa— quizás siempre traiga consigo un presentimiento de lamento. Pero cuánto más trae consigo no recibir un nombre, ser sólo leído, ser leído de forma incierta por el alegorista, y haberse vuelto muy importante gracias sólo a él” (224-25).

En ninguna otra parte esta actitud de lamento se expresa más claramente que en lo que Benjamin llama “el culto a la ruina” de tipo alegórico. Sacada en principio de la oposición barroca al clasicismo, la imagen de la ruina aparece como un corolario directo al esfuerzo de la alegoría por dramatizar el paso de la historia (sagrada) a medida que la naturaleza la transforma en un emblema de deterioro. “Mientras que en el símbolo se idealiza la destrucción y se revela momentáneamente la cara transfigurada de la naturaleza bajo la luz de la redención, en la alegoría quien observa se ve enfrentado a la *facies hippocratica* de la historia como si fuera un paisaje petrificado y primordial” (166). Los comentarios de Benjamin sobre el barroco alemán se pueden también aplicar al campo del barroco español. Sus conceptos dialécticos se pueden percibir, por ejemplo, en las alegorías pictóricas de Diego Velázquez que reproducen un mito celestial como si fuera una realidad prosaica: *La disputa de Palas y Aracne* (también conocida como *Las hilanderas*) y *La fragua de Vulcano* son ejemplos fundamentales de esta tendencia.²³ La obra de Gómez-Arcos, tal como veremos, también deriva de esta tradición.

22. Sobre la relación de la alegoría con el comentario y la interpretación, ver Northrop Frye (1957) y Paul de Man (1979).

23. Cfr. Charles Rosen (1977) para más información sobre la ruina.

Colocados en el campo de visión de la mirada alegórica, los monumentos a un pasado heroico, al igual que las instituciones sagradas pensadas para aguantar el paso del tiempo, degeneran en vestigios de mortalidad. “La alegoría”, afirma Benjamin, “declara así estar más allá de la belleza. Las alegorías son, en el reino del pensamiento, lo que son las ruinas en el reino de las cosas” (178). De hecho, la acción misma de transformar una figura sagrada en una imagen concreta y colocarla dentro de un marco artístico, como el teatro, es un gesto desacralizador, una forma de traer-a-la-tierra lo divino. Así pues, por una parte, el proceso alegórico comunica un gesto devaluador de desmitificación a medida que el significado inefable celestial se disuelve en una acumulación de fragmentos terrenales. Sin embargo, al otro lado de la dialéctica, se encuentra la tendencia a la exaltación y a la redención ya que, como también subraya Benjamin, la alegoría a menudo intenta apoderarse de lo que es transitorio y así rescatarlo para la eternidad (223).²⁴ La identidad del significante material gira en torno al hecho de que está esencialmente señalando alguna otra cosa; un significado que está localizado en un plano “superior”. Por virtud de esta asociación, el reino de lo profano se convierte en un lugar donde cualquier consideración hacia el detalle se vuelve virtualmente intrascendente e inmaterial. Un áurea de brillo trascendental envuelve el mundo terrestre y sugiere la posibilidad de que, a través de la alegoría, los objetos profanos pueden, en efecto, trascender los límites de la apoteosis (BENJAMIN, 1928: 175). La perspectiva alegórica, en consecuencia, abarca un proceso transformador de dos caras; está dotado de la capacidad de secularizar aquello que se considera sagrado y, también, de santificar lo profano.²⁵

Dentro de este esquema dialectal, Benjamin emplaza un enfrentamiento implícito entre el texto sagrado (hablado) y el texto profano (escrito): “Ya que el texto sagrado siempre toma la forma de ciertas combinaciones de palabras que en último término constituyen, o aspiran a ser, una única e inalterable combinación. Es así cómo se aparta a ese texto alfabético —una combinación de los átomos de la escritura— lo más lejos posible del texto de combinaciones sagradas” (175). La palabra hablada trascendental se implica en un esfuerzo incesante por mantener una influencia autoritativa sobre el texto escrito efímero. Sin embargo, al mismo tiempo, la naturaleza contestataria de la dialéctica alegórica desenmascara el abismo semiótico que separa el significante profano del significado sagrado; dota al alegorista del potencial para minar la autoridad de esta influencia dictatorial y liberar la escritura de su subordinación a la soberanía del divino *Logos*: “La división entre el lenguaje escrito de significado simbólico y el lenguaje hablado estimulante abre un abismo en el macizo sólido del significado verbal y empuja la mirada a las profundidades del lenguaje” (201). Como resultado, se puede entender la alegoría como una estructura topológica muy deconstructiva que induce a cuestionar la naturaleza de la representación y revela los intentos por parte de discursos culturales hegemónicos de dominar la manera en la que se presenta y recibe una imagen. Vista de este modo, la idea de Benjamin de la alegoría anticipa el “impulso” deconstructivo que Owens ve paralelo al posmodernismo:

24. Cfr. Bainard Cowan (1981) y Rainer Nägele (1991) sobre Benjamin, y Richard Wolin (1993), que entiende la concepción de Benjamin de la alegoría como una “estética de la redención”.

25. El título de una instalación alegórica del artista posmoderno Robert Longo (1992) epitoma los mecanismos de esta dialéctica: *When heaven and hell change places* (Cuando el cielo y el infierno cambian de lugar). Un proceso parecido funciona también en los *tableaux* fotográficos de Andres Serrano.

Desfocalizado, alegórico, esquizofrénico... —no importa cómo escojamos diagnosticar sus síntomas— normalmente tanto sus protagonistas como sus antagonistas tratan al posmodernismo como una crisis de autoridad cultural y, en especial, de la autoridad conferida a la cultura occidental europea y a sus instituciones.... La obra posmoderna no sólo reclama tal autoridad sino que también intenta minar activamente tales reivindicaciones; de aquí nace su impulso generalmente deconstructivo. (1983: 57-58)²⁶

En ello reside la razón principal de la afinidad del arte posmoderno con el alegórico. La estructura potencialmente subversiva de la alegoría, tal como la concibe Benjamin, se hace eco del interés posmoderno por exponer la naturaleza autoritativa —la política— de la alegoría de la representación. El arte posmoderno, como el de Gómez-Arcos, aísla la capacidad de problematizar las relaciones dialécticas entre el significante y el significado, lo sagrado y lo profano, la lengua hablada y la escrita y —por extensión metafórica— el autor y el lector, el dramaturgo y el espectador, el texto y la representación. La alegoría posmoderna destaca las obras de los discursos culturales monolíticos y totalizadores —*les grands récits*, tal como diría Jean-François Lyotard— que se disfrazan bajo una fachada etérea de santidad e involucran al público en esta operación; empuja a los espectadores a reconocer la manera como normalmente se los manipula mediante imágenes que proyectan estos discursos.²⁷ Tal como señala Owens:

Es precisamente en la frontera legislativa entre lo que se puede representar y lo que no donde la operación posmoderna se pone en escena, pero no para ir más allá de la representación sino para exponer aquel sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras (1983: 59).²⁸

Asimismo, para Gómez-Arcos, la alegoría no es meramente una técnica transparente que sigue una fórmula fija de oposiciones maniqueístas; más bien su teatro confisca y cultiva el potencial de la alegoría como procedimiento revelador y crítico.²⁹ Los fundamentos divinos de la religión, los sistemas totalizadores de gobierno, la censura de la expresión artística (y otras), una red de tabúes sexuales y restricciones... las alegorías posmodernas de Gómez Arcos exponen la estructura de estas instituciones que, a largo de la historia, se han erigido como monumentos de un orden establecido. Es a través de la alegoría cómo lanzan su propia mirada afligida y derriban sus pilares sagrados, transformándolos en ruinas que se desmoronan.

26. La manera como Owens trata la alegoría se enraíza en la noción de Derrida del suplemento: “Si se identifica la alegoría como un suplemento, entonces también se la alinea a la escritura, en la medida en que se entiende la escritura como suplementaria al lenguaje hablado. Se encuentra, por supuesto, dentro de la misma tradición filosófica que subordina la escritura al lenguaje hablado, que se subordina la alegoría al símbolo. Se podría demostrar, desde otra perspectiva, que la supresión de la alegoría es idéntica a la supresión de la escritura” (1980a: 84). Cfr. también Gregory L. Ulmer (1983) sobre la relación entre la alegoría y la crítica deconstructiva.

27. Hay paralelismos entre este esfuerzo por empujar al espectador hacia una toma de consciencia y los principios de la alienación de Brecht.

28. Cfr. también Owens (1992b), “From Work to Frame, or, Is There Life After ‘The Death of the Author’?”

29. Cfr. McHale sobre la subversión posmoderna de la alegoría maniqueísta (1987: 143-44).

La quintaesencia del héroe o heroína de Gómez-Arcos es un individualista apasionado, un iconoclasta que se enzarza en una batalla ferviente contra los sistemas del orden como parte de una búsqueda interminable en pos de una verdad de tipo anarquista. Aquí se ha despojado la noción de “anarquía” de toda connotación negativa para que signifique la libertad absoluta del individuo. Gómez-Arcos puntualiza: “La anarquía es para mí, como siempre, el concepto clásico de la libertad total, de la no-existencia del poder, de la no-existencia del sistema, del individuo viviendo según sus propias reglas en una sociedad de individuos que viven según sus propias reglas” (Entrevista con FELDMAN). En su inflexible desafío de la supremacía sociocultural, sus alegorías posmodernas no proponen ningún tipo de sustituto ideológico fijo, pues hacerlo implicaría el triunfo tiránico de un sistema de opresión sobre otro. Dicho de otra manera, estas alegorías ocupan un espacio que no es ni de izquierdas ni de derechas ni tampoco está por encima o por debajo de la opresión. En cambio, en el espíritu del posmodernismo, funcionan como máquinas desfocalizadoras que, a través de la imaginería verbal y visual, apuntan directamente al corazón semiótico de la opresión para producir una implosión desde dentro la estructura del sentido autoritativo. Así, se puede seguir su actitud alegórica de melancolía hasta la pérdida afligida de un centro ontológico. (Brian McHale comenta con acierto que “el resurgimiento de la alegoría en la escritura posmoderna también se puede relacionar con la poética ontológica del posmodernismo”.) En ausencia de una ontología fija —de un discurso establecido que especificaría firmemente los límites de lo Real, de la Historia, del Significado—, estas alegorías posmodernas acusan una actitud esencial de indeterminación. En palabras de Benjamin, en la alegoría “cualquier persona, cualquier objeto, cualquier relación puede significar algo totalmente distinto” (175).

En el universo teatral de Gómez-Arcos, esta desestabilización ontológica da paso a una subversión de los dualismos fundamentales, derivados de Platón, que han servido como principios básicos estructuradores de las culturas occidentales europeas.³⁰ Éstas incluyen: lo santo/lo profano, el tabú/la transgresión, el hombre/la mujer, la censura/la libertad de expresión, la pureza/la deshonra, el vicio/la virtud y el orden/el desorden. Bajo la luz cegadora de la alegorización, las fronteras que separan estos conceptos diametralmente opuestos se vuelven oscuros y enmarañados, conjurando, de este modo, un rechazo metafórico del pensamiento binario; un rechazo que, por regla general, se atribuye a la condición posmoderna.³¹ Lo que emerge en las secuelas de esta negación y deconstrucción culturales es un retrato ambiguo de uno de los ingredientes esenciales y más apreciados en cualquier cultura y en cualquier alegoría: la idea de *lo sagrado*. Las alegorías de Gómez-Arcos, al redefinir la relación entre lo sagrado y lo profano, cuestionan los límites de este concepto. Esta reducción de la diferencia entre lo sagrado y lo profano es un gesto con una gran carga metafórica que induce a una crisis posmoderna de la autoridad cultural.

30. McHale observa una tendencia parecida en las novelas de Pynchon, donde “se permite que los opuestos ‘sangren’ entre sí” (1987: 144).

31. Owens señala: “A veces se tacha a la crítica del binarismo de moda intelectual; es, sin embargo, un imperativo intelectual, desde el momento en que la oposición jerárquica de los términos señalados o sin señalar (la presencia/ausencia categórica/divisiva del falo) es la forma dominante tanto de representar la diferencia como de justificar su subordinación en nuestra sociedad. Lo que debemos aprender, entonces, es a cómo concebir la diferencia sin la oposición” (1983: 62). Cfr. también Lyotard (1984: 29).

Subvertir lo sagrado

Antropólogos como Mary Douglas (*Purity and Danger* ["Pureza y peligro"], 1966) han revelado que la mayor parte de las culturas (occidentales) tienden a establecer una clara barrera de separación y de distinción semántica entre los conceptos de lo sagrado y lo profano. Sin embargo, no fue hasta el advenimiento de la cristiandad cuando estos dos conceptos se colocaron en polos opuestos suponiendo que los seres, objetos y lugares santos se debían resguardar del contacto con cualquier forma de contaminación o impureza. Por ejemplo, en ciertas sociedades "primitivas" del pasado y del presente, se creía, y se sigue creyendo, que el rechazo biológico —la sangre menstrual, el espermatozoide, los excrementos, un cuerpo en descomposición— está envuelto en un áurea mística y poderosa que inspira el mismo tipo de terror y temor que, por norma general, se atribuye a los objetos divinos. El concepto primordial de lo sagrado, que abarca tanto lo puro como lo impuro, es la clave de los cuestionamientos alegóricos de la autoridad cultural en Gómez-Arcos.³² En su teatro, estos dos conceptos no siempre están situados en polos opuestos, sino que más bien, y bastante a menudo, están ambiguamente entremezclados en un acto definitivo de transgresión: se deshonor y mancha objetos tradicionalmente tenidos por sagrados, mientras que se eleva a objetos de repulsión y aversión a un plano sagrado.

A la luz del esquema de Douglas, el comportamiento de los personajes de Gómez-Arcos y sus actitudes con referencia a la impureza, la pureza y lo sacro se pueden interpretar como indicadores alegóricos de sus visiones del orden sociocultural establecido. En sus obras, hay personajes que exhiben una actitud anarquista que refleja la concepción no occidental de la santidad. El Peregrino de *Diálogos de la herejía*, por ejemplo, se caracteriza por ser un místico lascivo y Casandra, de *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*, va cubierta de andrajos y suciedad mientras que, al mismo tiempo, parece tener poderes divinos parecidos a los de Cristo. Las identidades nebulosas de estos personajes son un reflejo de su correspondiente compenetración marginal con el sector homogéneo de la sociedad. Son ellos los marginados heterogéneos: sin lugar e indefinibles, vistos por muchos como personas vulnerables y peligrosas y, en consecuencia, sujetos a la persecución y a la censura.³³ En contraste, están también personajes, como la Duquesa en *Queridos míos* y Pura en *Los gatos*, que abogan desde arriba por la perpetuación de un discurso divino de expiación y, por tanto, personifican ostensiblemente la concepción judeocristiana avanzada de la santidad. Sin embargo, como demostraré en sucesivos capítulos, la capacidad reveladora de las obras de la alegoría posmoderna trabaja desde abajo para revelar al espectador la verdad oculta: que bajo la fachada sagrada que estos personajes proyectan yace un estrato inferior contaminado, grotesco.

32. Sobre este concepto, ver también Georges Bataille (1957), Roger Caillois (1950), Mircea Eliade (1987) y René Girard (1972).

33. El uso que hago de los términos "homogéneo" y "heterogéneo" es proporcional al de Bataille en el análisis de las estructuras políticas modernas que aparecen en su ensayo "La estructura psicológica del fascismo" (1933b). Para Bataille, el componente homogéneo de un estado fascista denota el área de estabilidad que yace dentro de los límites de la trama de tabúes de la sociedad. La homogeneidad corresponde al orden; se compone de los elementos productivos y pragmáticos de la sociedad que mantienen la distancia que separa el tabú de la transgresión.

El cosmos de Gómez-Arcos, por lo tanto, no es un mundo en blanco y negro de oposiciones binarias; por el contrario, se le representa como un reino amorfo de combinaciones oximorónicas y seres híbridos que navegan entre los intersticios de la trama de la sociedad.³⁴ En oposición al concepto judeocristiano avanzado de la santidad, el territorio sagrado de Gómez-Arcos es un lugar de ídolos caídos, un paisaje en ruinas que abarca un inventario aparentemente incongruente de elementos profanos tales como el erotismo, la violencia, la enfermedad, las secreciones corporales e incluso el comunismo. Por lo tanto, en sus alegorías, recupera el concepto primordial de lo sagrado como una mezcla ambivalente de lo puro y lo impuro. Entonces, él reinscribe este concepto dentro del contexto de una crítica posmoderna a la autoridad, identidad y representación culturales. En su teatro, esta desacralización del orden divino forma parte de una amplia interacción alegórica que opera dentro de una variedad de mundos y que, finalmente, (en un sentido metafórico) coloca el orden cultural precariamente al borde del colapso.³⁵

Alegorías del cuerpo

A menudo este proceso alegórico se desplaza al paisaje erótico-biológico del cuerpo humano. La imaginería erótica de Gómez-Arcos sugiere un ir más allá iconoclasta de los límites que pertenecen a la actividad sexual, al género, a los sistemas políticos y, por extensión, al mismo texto. Sus personajes literarios cuestionan todos los límites relacionados con el comportamiento sexual, creando un espectro infinito de posibilidades y situaciones. Al igual que en la obra de Federico García Lorca, se recurre continuamente a esta galería diversa de imaginería erótica como metáfora para todos los aspectos de la libertad individual, la creatividad y la autoexpresión. La conducta sexual, en sus variadas formas y configuraciones, se ve desafiada sin cesar por los poderes ubicuos de la autoridad sagrada que intentan limitar su existencia a un mínimo grado de expresión: es decir, el contacto heterosexual que se lleva a cabo exclusivamente con fines reproductivos dentro de los confines del matrimonio y de la alcoba. (Esta definición también corresponde a la restringida economía sexual autorizada por el discurso dominante del fascismo español y que la Iglesia católica tradicionalmente aprueba.) Dentro de esta economía sexual, las expresiones corporales que se atreven a aventurarse más allá de este mínimo grado de erotismo (como el sexo con el fin de alcanzar placer) representan formas de *dépense* que no entran dentro de categorías fijas y determinadas.³⁶ Quienes “perpetran” estas supuestas transgresiones, en consecuencia, alcanzan una posición ambigua y marginal que los sitúa fuera del orden sociocultural.

34. Ver Rosalind E. Krauss (1985).

35. Este cuestionamiento ontológico del significado sagrado está en estrecho paralelismo con el cuestionamiento del “Logos absoluto” que Derrida ha rastreado en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Derrida comenta: “El teatro de la crueldad expulsa a Dios del escenario. No coloca un nuevo discurso ateo sobre el escenario o sirve de plataforma para el ateísmo o da al espacio teatral una lógica filosofante que una vez más, para nuestro mayor cansancio, proclamaría la muerte de Dios. La práctica teatral de la crueldad, en su acción y estructura, aloja o, mejor dicho, produce un espacio no teológico. El escenario es teológico en la medida en que predomina la palabra, un deseo de hablar, la disposición de un logos primario que no pertenece al espacio teatral y que lo gobierna desde la distancia” (1978b: 235).

36. Cfr. Bataille (1957 y 1933a).

Las alegorías del cuerpo de Gómez-Arcos son máquinas semióticas que generan un discurso a muchos niveles sobre el erotismo. En obras como *Adorado Alberto y Pré-papa*, el cuerpo es un significante concreto cuyas varias manifestaciones e híbridos sexuales maquinan un discurso alegórico sobre la identificación y diferenciación del género (biológico y psicológico). Los protagonistas de estas obras se caracterizan como híbridos sexuales que parecen eludir cualquier tipo de categorización fija. La situación representada en *Pré-papa*, donde un hombre es capaz de quedar embarazado, ilustra esta ambivalencia de género. Además, tal como se revela en *Los gatos*, donde la joven Inés queda embarazada fuera del matrimonio, el cuerpo es una transcripción alegórica de la sociedad. La actividad erótica transgresora de Inés significa una violación de todas las prohibiciones de la sociedad. Finalmente, el cuerpo también sirve como base para la inscripción de un comentario metatextual sobre la censura y la violación del discurso. Un ejemplo de esta situación se representa en *Diálogos de la herejía*, donde se acusa a Tristeza de Arcos, una mujer noble que pretende estar encinta del hijo de Dios, de propagar “diálogos heréticos”.

En “Le trait”, un ensayo publicado en *Tel Quel* en 1967, Philippe Sollers usa el término *écriture corporelle* para referirse a esta forma transgresora de escritura donde se emplea la violencia corporal como una metáfora de la violencia discursiva.³⁷ Entiende que esta correspondencia metafórica es un aspecto esencial de la literatura moderna, parte de una tradición artística europea (mayoritariamente francesa) que empezó con Sade y que más tarde retomaron Lautréamont, los surrealistas, Antonin Artaud, Bataille y Jean Genet, entre otros. Refiriéndose a la “experiencia interior” del erotismo de Bataille, Sollers aclara su opinión: “Une expérience intérieure, entendons: une expérience de l’écriture corporelle (et on pourrait montrer comment, de *Juliette aux Chants de Maldoror*, au *Théâtre et son double* et à *l’Histoire de l’œil*), toute la littérature moderne est hantée par cette dimension réelle au point de faire pratiquement du corps le référent fondamental de ses violations du discours.” (34-35).”

En “The Pornographic Imagination”, también publicado en 1967, Susan Sontag analiza el valor artístico del discurso sexual transgresor. Para Sontag, la red de tabúes y restricciones colocada encima de la “imaginación pornográfica” (es decir, la censura) es una manifestación exterior de los temores profundos y subyacentes relacionados con los “usos del conocimiento” y el grado en que éste puede considerarse peligroso. Sontag, como Sollers, señala a Sade como la fuente originaria de esta escritura corporal. Sin embargo, tal como indica Juan Goytisolo, siglos antes que Sade, el teatro español anticipa la aparición de esta dimensión metafórica, y esencialmente alegórica, del discurso erótico. Goytisolo detecta un precedente de Sade en *La Celestina* (1499), donde el uso que Fernando de Rojas hace de la imaginería erótica está sutilmente en paralelo

37. En su ensayo de 1963, “The Metaphor of the Eye”, Roland Barthes expone un supuesto paralelo en referencia a la novela erótica de Bataille *Histoire de l’œil* (1928). El ensayo de Barthes, al igual que los trabajos sucesivamente mencionados de Philippe Sollers y Susan Sontag, los cita Susan Suleiman en “Pornography, Transgression, and the Avant-Garde: Bataille’s *Story of the Eye*” (1990). Suleiman se refiere a estos estudios en su examen de la textualidad transgresora y la vanguardia, subrayando el proceso mediante el cual teóricos postestructurales como Barthes, Derrida y Sollers han ampliado el concepto de transgresión de Bataille para abarcar su propio concepto de *écriture* (opuesto al logocentrismo): “Porque la *écriture*, en el sentido en el que emplean ese término, es precisamente aquel elemento que excede los límites tradicionales de sentido, de unidad, de representación...” (76).

con sus transgresiones discursivas así como su posición en tanto que marginado de la sociedad española de su época. Con Rojas, observa Goytisolo, “asistimos a una rebeldía del signo ‘cuerpo’ contra las ideologías dominantes y sus construcciones racionales omnímodas. Frente a una pirámide social absurda, asfixiante y tiránica que tritura a los hombres en sus inexorables mecanismos, Rojas, como tres siglos más tarde Sade, reivindica la primacía de la impulsión erótica y su también ciega, inexorable furia” (1977: 28).

El uso que Gómez-Arcos hace de la escritura corporal, como su bilingüismo, lo sitúa en una intersección artística entre las tradiciones francesa y española. Él mismo presenta su transgresor material temático como una combinación incongruente de violencia subversiva e intenso lirismo. Mientras que su candor en conjunto —que, lógicamente, crece en el exilio, a raíz de su salida de España— es una afirmación de la independencia y libertad individual ganados por sus personajes dramáticos, es, también, una muestra de desafío irreverente por parte del escritor frente a una gama completa de tabúes culturales. También se puede interpretar como una manifestación de su deseo de dar rienda suelta a la imaginación rechazando ser inhibido por la censura en la creación de sus textos. Las transgresiones metafóricas de los mundos alegóricos de Gómez-Arcos y el retrato hiperbólico de sus personajes son tendencias que sitúan su teatro dentro de las tradiciones europeas-españolas de lo absurdo, lo carnavalesco, lo esperpéntico, lo grotesco y lo surreal, epitomado en España por la obra de los pintores Francisco de Goya y Salvador Dalí, los escritores Ramón María del Valle-Inclán y Fernando Arrabal y los cineastas Luis Buñuel y Pedro Almodóvar.

Los argumentos generales precedentes nos ayudarán a apreciar los temas cruciales y las estrategias artísticas que emergen a lo largo de la trayectoria del teatro de Gómez-Arcos.