HAL
open science

Transgresiones en Diálogos de la herejía y Los Gatos de Agustín Gómez Arcos

José Antonio Moreno Carbonell

To cite this version:

José Antonio Moreno Carbonell. Transgresiones en Diálogos de la herejía y Los Gatos de Agustín Gómez Arcos. Literature. 2012. dumas-00776342

HAL Id: dumas-00776342

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00776342v1

Submitted on 15 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UFR Lettres et Sciences Humaines

Master II Recherche
Lettres Langues Cultures Etrangères

Transgresiones en *Diálogos de la herejía* y *Los gatos* de Agustín Gómez Arcos

Mémoire présenté par
José Antonio MORENO CARBONEL

Sous la direction de
M. Emmanuel Le Vagueresse

Année universitaire 2011-2012

Agradecimientos

Antes de comenzar nuestro análisis quisiéramos expresar nuestra más sincera gratitud al equipo docente del Master II Recherche: Marie-Madeleine GLADIEU, Silvia PEREYRA-PALMA, Françoise HEITZ, Juan Carlos BEZA SOTO y en particular a Emmanuel LE VAGUERESSE por su seguimiento, siempre motivador de nuestro trabajo.

También queremos agradecer a Benoit Locqueneux su asistencia en informática y a Adela y a Laura Carbonell sus valiosos testimonios sobre la juventud de Agustín Gómez Arcos.

Índice

Agradecimientos 2

1. Trayectoria biográfica y literaria 6

1.1 Trayectoria biográfica 6
1.1.1 Infancia y estudios. De Enix a Barcelona. 6
1.1.2 Madrid 15
1.1.3 El exilio: de Londres a París 20
1.1.4 Del español al francés. 25
1.1.5 Nadie es profeta a en su tierra. Una difícil acogida 27

1.2 Textos y contextos 33
1.2.1 Corrientes y movimientos contemporáneos 33
1.2.2 Evolución y etapas 34

1.3.1 Corpus 36

2. Transgresiones sexuales 37

2.1. Simbología erótica 38
2.1.1. Simbología erótica en *Diálogos* 38
2.1.1.1 El fuego 38
2.1.1.2 El agua y la frescura 43
2.1.1.3 Labores de aguja y tejidos 46
2.1.1.4 Imágenes fálicas 50
2.1.2 Simbología erótica en *Los gatos* 51
2.1.2.1 Oposición interior/exterior 51
2.1.2.2 Simbología fálica 55
2.1.2.3 Los gatos, como símbolo erótico 56
2.1.2.4 La alimentación 58

2.2 Actitud de los personajes ante el sexo 62
2.2.1. Personajes represores 62
2.2.1.1 Personajes represores en *Diálogos…* 62
2.2.1.2 Un personaje represor en *Los gatos*: Pura 64
2.2.2 Personajes reprimidos 66
2.2.2.2 Personajes reprimidos en *Los gatos* 68
2.2.3 Personajes transgresores 76
2.2.3.1 Personajes transgresores en *Diálogos…* 76
2.2.3.2 Personajes transgresores en *Los gatos* 84

2.3. El fruto de su vientre. Transgresión sexual y embarazo 91
2.3.1. El embarazo, una constante gomezarquiana 91
2.3.2. El embarazo de Tristeza e Inés. Las bases de una constante en la obra gomezarquiana 92
2.3.2.1 Inevitable vinculación entre acto sexual y procreación 93
2.3.2.2 Importancia simbólica 95
2.3.2.3 Mesianismo 97
2.3.3 Desarrollo en obras posteriores. *Bestiaire* y *Pré-papa* 97
2.3.4 De la placenta a la plaza pública 99
2.3.5 Pena máxima 103

3. Transgresiones religiosas 108

3.1 Transgresiones religiosas en *Diálogos de la herejía* 108

3.1.1 Los alumbrados, un tema polémico 108

3.1.2 Calado crítico de *Diálogos de la herejía* 113

3.2. Transgresión religiosa en *Los gatos* 118

3.2.1 La omnipresencia religiosa 118

3.2.2 Un breve paréntesis transgresivo 120

3.2.3 Crítica central: la hipocresía 122

3.3 Ritos sacrificiales 125

4.Transgresiones políticas 130

4.1 Transgresiones políticas en *Diálogos…* 130

4.1.1 El tema histórico como distanciamiento crítico en *Diálogos…* 130

4.1.2 La soledad en *Diálogos…* 133

4.1.3 La sociedad a través de los personajes de *Diálogos…* 136

4.2 Transgresiones políticas en *Los gatos* 141

4.2.1 *Los gatos*: una simbología doméstica 141

4.2.2 La soledad en *Los gatos* 150

4.2.3 La sociedad a través de los personajes de *Los gatos* 153

4.2.3.1 Los vencedores 153

4.2.3.2 Los vencidos 156

5. Conclusiones 161

6. Bibliografía 167

“Cuando escribo teatro, hago la guerra”

Agustín Gómez Arcos[1]

[1] Cfr. DOMENE, Pedro M., “Agustín Gómez Arcos, definitivamente quemado vivo” en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

1. Trayectoria biográfica y literaria

1.1 Trayectoria biográfica

Afirmar, como nos posponemos, que la escritura de Agustín Gómez Arcos se caracteriza por una poética de la transgresión, exige por tanto interrogarse sobre no solamente sobre lo que los textos dicen sino también sobre lo que los textos pueden decir.

Así pues, comenzar nuestra reflexión sobre la obra temprana de Agustín Gómez Arcos por un somero repaso de su trayectoria vital nos parece fundamental, no porque nuestro análisis de *Diálogos de la herejía* y *Los gatos* se enfoque desde una perspectiva biográfica, sino porque dichas obras vieron la luz en un momento histórico en el que la creación artística, y especialmente la teatral, se encontraba estrechamente tutelada por el poder a través de una férrea censura. En este sentido, la biografía de nuestro autor nos ayudará a comprender su posicionamiento frente al franquismo y las difíciles relaciones que mantuvo con los censores. El dramaturgo, guiado por una innegociable exigencia de decir *su verdad*, entablará durante casi diez años un desigual pulso con un régimen, obsesionado con controlar, cuando no acallar completamente, cualquier voz crítica. Está tensión se encuentra en la matriz de las dos obras que nos proponemos estudiar y va a condicionarlas tanto desde el punto de vista temático como formal.

1.1.1 Infancia y estudios. De Enix a Barcelona.

Paradójicamente, y muy a pesar suyo, Agustín Gómez Arcos, es genuinamente un hijo del franquismo, no porque se adhiriera en lo más mínimo a los principios del *Movimiento,* sino que al percibirlo desde una edad muy temprana como un sistema alienante e injusto, se verá obligado a construirse en oposición a él. Este enfrentamiento se traducirá, sobre todo en su narrativa, en una condena radical y sin concesiones de la España del general Franco. La virulencia con la que novelas como *Maria Republica*[2], *Ana Non*[3], o *L'enfant pain*[4] fustigan la hipocresía, la opresión y la crueldad que imperaban en la posguerra, le granjearon a su autor la hostilidad de buena parte de la crítica española, aún durante los años ochenta, cuando llegan los primeros ecos de su éxito en tierras galas y por fin aparece la

[2] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Maria Republica,* París: Seuil, 1983.
[3] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Ana Non,* París: Stock « Livre de poche », 1980.
[4] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *L'enfant pain,* París : Seuil, 1983.

versión española de una de sus novelas[5]. Esta crítica le acusaba fundamentalmente de maniqueísmo[6] y de estar únicamente inspirado por el resentimiento. Efectivamente estas novelas no son un ejemplo delo que Mijaíl Bajtín llamaría polifonía[7] ya que la amplificación grotesca que Gómez Arcos somete a la realidad no deja mucho espacio para el matiz ni para los términos medios. Sin embargo, en nuestra opinión, su inequívoca toma de posición, lejos de ser un defecto, constituye la calidad esencial del autor. Si la narrativa gomezarquiana es poco plural, no es porque el novelista sea incapaz de reconocer la alteridad, sino porque su propósito no es ofrecer una visión totalizadora de la realidad. En una entrevista publicada en *La voz de Almería* el 22 de marzo de 1991, Gómez Arcos se autodefine como "un francotirador"[8]. El retrato de la sociedad que nos ofrecen estas novelas es parcial, en ambos sentidos de la palabra, porque la intención fundamental es, como señala José Heras "dar testimonio"[9]. Testimonio que, en numerosas ocasiones, se nutrirá de sus propias vivencias personales y cuya transmisión supone para él un imperativo categórico. Efectivamente, nueve años antes de que se aprobara en España la controvertida ley de Memoria histórica, nuestro autor ya alertaba sobre el peligro de que el espíritu del *consenso* que había hecho posible la Constitución de 1978 llevara al olvido una de las páginas más negras de la historia de España declarando:

> "Estoy asistiendo al cambio. Uno de los esenciales a los que he asistido durante más de veinte años es borrar lo sufrido por los que vivimos en aquella época (....). Es muy grave que se deje un país sin pasado. Y aquí se ha hecho un gran esfuerzo por borrar el pasado"[10].

Sin embargo nuestra lectura crítica nos impone distanciarnos de este alegato ya que el franquismo no sólo supone la temática sino también las coordenadas históricas en las que las obras que nos proponemos estudiar se gestaron.

En este sentido, debemos constatar que pese a la apariencia unitaria proyectada por el partido único y la omnipresencia del culto a la persona del dictador, el franquismo no es una entidad monolítica sino un conglomerado en el

[5] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Un pájaro quemado vivo*, Traducción del autor, Madrid: Debate, 1986.
[6] HERAS SÁNCHEZ, José, "Agustín Gómez Arcos. Memoria y libertad, claves de su producción literaria", en NÚÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999; p.69.
[7] BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986.
[8] BLANCO, Miguel Ángel, "Los regresos de Agustín Gómez Arcos", en NÚÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999; p. 135.
[9] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op. Cit.;* p. 72.
[10] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.;* p.135.

que cohabitaban fuerzas no convergentes en todos los casos y que evolucionaron a lo largo de los treinta y seis años que el general ferrolano ocupó la jefatura del estado. Los intelectuales de la generación de Gómez Arcos tienen que vivir y sobrevivir en un laberinto plagado de muchas sombras y salpicado de pocas luces. Retomando la imagen filial podemos decir que la España franquista sólo puede ser para Gómez Arcos una madre *contra natura* como la del personaje de *L'Agneau carnivore*[11] que lo rechaza ya desde el mismo vientre durante la gestación.

Agustín Gómez Arcos nació en la pequeña localidad de Enix, provincia de Almería, el de 15 de enero de 1933 y en el seno de una familia obrera muy fuertemente afectada por la derrota republicana cuando tan solo tenía seis años.

Al terminar la Guerra Civil, su familia sufrió la miseria que azotó una de las zonas más pobres y atrasadas de toda España y que además permaneció fiel a la República hasta la capitulación del gobierno Casado. A esto hay que añadir la estigmatización de la que será objeto en su propio pueblo y que Gómez Arcos plasmó en un poema que permaneció inédito hasta el año 2011:

"I

La puerta sin historia

que cerraba mi patio

madera carcomida

de intemperie y de años

por donde nos entraban

las gentes y el trabajo

una mala mañana

se despertó gritando.

Dos palabras infames

Pintadas en bermejo

"Los Rojos" Aquí viven

Aquí hay que degollarlos.

II

Silencio de mi padre

[11] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *L'agneau carnivore,* París: Stock, 1975.

mi madre con el pasmo
mis hermanos sombríos
los rebaños castrados.
Y mi hermana María
con jabón y estropajo
deja dulces y encajes
y frota con las manos
las palabras infames
pintadas en bermejo
"Los Rojos" Aquí viven
aquí hay que degollarlos.
III
La puerta de mi casa
cuando viva fue árbol
transparente a los vientos
y espera para el pájaro.
La quemamos un día
de Abril, un día claro,
calor que no calienta
el corazón helado.

Pero las dos palabras
se siguen pronunciando.
"Los Rojos" siempre viven
Siempre hay que degollarlos"[12].

[12] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Poesía,* Barcelona: Cabaret Voltaire, 2011; p.116-117.

La importancia simbólica de esta casa como paraíso perdido de una infancia quebrantada por la tragedia de la guerra queda reflejada además de en este poema en *L'enfant pain,* novela en que se le consagra una sección entera. Posteriormente, la familia emigró a Barcelona y hubo de separarse de ella lo cual supuso un nuevo golpe psicológico para Gómez Arcos, quien sintió la pérdida de la vivienda familiar como una forma de desarraigo, hasta el punto de que siempre se negó a regresar a Enix hasta que no hubiera conseguido recuperarla:

> "Ese aspecto de que mi casa no es la mía es el único desarraigo triste.
> Han quitado el punto de amarre que tenía con mi pueblo"[13].

Poseemos bastante información sobre aquellos años de infancia marcada por la miseria y el hambre de la más dura posguerra, gracias por un lado a las numerosísimas referencias autobiográficas que aparecen en su narrativa, así como a través de los testimonios reunidos por Gabriel Núñez en el volumen homenaje: *Agustín Gómez Arcos: Un hombre libre* y publicado por el Instituto de Estudios Almerienses en 1999[14], sin olvidar los trabajos universitarios de Sharon G. Feldman[15] y José Heras Sánchez[16], quienes además mantuvieron lazos de amistad con nuestro autor y en ocasiones consignan confidencias del mismo.

Si bien es cierto que las durísimas condiciones de subsistencia a la que hacíamos referencia anteriormente no eran precisamente el terreno más propicio para que germinara una vocación literaria, tampoco es cierto, como el propio autor se complaciera en sugerir, que el *escritor* surgiera *ex nihilo* de las áridas estribaciones de la Penibética. Desde muy joven cultivó un halo de autodidactismo, forjándose así una imagen de poeta pastor *"a lo Miguel Hernández"* como dijera su profesora y mentora Celia Viñas[17]. Años más tarde en una entrevista con Canavaggio declaró:

---

[13] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.;* p. 131.
[14] NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.
[15] FELDMAN, Sharon G., *Alegorías de la disidencia. El teatro de Agustín Gómez Arcos,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 2002.
[16] HERAS SÁNCHEZ, José, *Agustín Gómez Arcos: estudio narratológico de* La enmilagrada*,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1995.
[17] GALERA NOGUERA, Francisco, " Gómez Arcos y Celia Viñas: el alumno y la maestra o el nacimiento de una vocación literaria", en NÚÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999; p.85.

> "Pour moi qui suis né dans une famille pratiquement analphabète, la lecture m'a permis d'accéder à la liberté"[18].

Y posteriormente explicó también las dificultades que tuvo para acceder a una básica alfabetización:

> "Yo empecé a leer en esos montes de Almería cuidando cabras. Me enseñó a leer mi hermana María y el sacristán Joaquín para que me aprendiera el catecismo Ripalda para la primera comunión"[19].

Gómez Arcos no falsifica ni mucho menos su historia personal, pero espesa un poco los trazos para cultivar su imagen de autodicta. No obstante, gracias a los testimonios de sus paisanos, podemos enriquecer nuestra mirada con algunos matices.

En primer lugar, conviene insistir en el apoyo y los sacrificios que su familia realizó, a pesar de las estrecheces en que estaba sumida, para que él pudiera tener estudios. Como recuerda María Checa, prima de Gómez Arcos, en su casa se respiraba cultura:

> (…) en esa familia todos eran muy leídos, siempre recordaré al padre de Agustín sentado en un rincón con un libro en las manos, es una imagen que no se me borra. En esa casa se leía a Víctor Hugo, a Blasco Ibáñez a Shakespeare[20].

Pertenecían, así pues, a lo que podríamos llamar un *proletariado ilustrado,* para el que la conciencia de clase iba íntimamente ligado a la fe en la necesidad del acceso a la cultura como elemento clave del progreso social. Baste recordar, en este sentido, toda la red de educación paralela que se fueron entretejiendo en los ambientes anarquistas que frecuentaba el propio abuelo de Gómez Arcos.

Este deseo de facilitar los estudios de Agustín, fue probablemente uno de los factores que motivaran el traslado de la familia, primero de Enix a Almería, capital y, años después, a Barcelona.

En segundo lugar consideramos que sería inexacto pensar que Gómez Arcos fue un autodidacta completo ya que María Checa también recuerda que lo llevaba de la mano a la escuela de la que ella misma era la maestra y que tampoco se veía obligado sistemáticamente a faltar a la escuela para trabajar:

---

[18] FELDMAN, Sharon G., *Op. Cit.* (2002); p. 18.
[19] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.;* p.138.
[20] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.;* p.138.

> (...) No es verdad que fuera pastor. Su padre tenía unas cuantas cabras y en vacaciones a veces se iba a cuidarlas, pero eso no es ser pastor. Y algunas veces su padre se lo llevaba a recoger esparto, para que le ayudara con los manojos[21].

Pese a estas puntualizaciones, lo que nos parece más relevante, es ver como las difíciles condiciones de vida de su infancia, lejos de asfixiar su creatividad, fueron integradas por él y contribuyeron a forjar su espíritu libre. Primero porque pronto tuvo conciencia de que la literatura podía constituir una vía para escapar del ambiente opresor en el que vivía, como confesaba a Miguel Ángel Blanco:

> (…) En aquellos años la escritura nunca se cuestionaba, pero fue la lectura lo que marcó mi espacio de libertad. Cuando leía me sentía profundamente libre. Yo defiendo la lectura y la recomiendo porque es de las experiencias personales más extraordinarias. No hubo un libro definitivo, lo importante era leer, lo mismo *Los Miserables* de Víctor Hugo que cualquier folletín por entregas. La lectura era lo importante[22].

Además, al verse obligado a subsistir con lo estrictamente necesario y a realizar trabajos durísimos para sobrevivir desde la más temprana infancia, desarrolló una capacidad de resiliencia y de salir adelante en las condiciones de vida más desfavorables que le permitirían ser radicalmente libre. Acostumbrado desde niño a guardar cabras o a arrancar esparto, nunca "se le cayeron los anillos" ante ningún trabajo, lo que unido a un desprendimiento en cuanto a lo material digno del propio Diógenes, fue para él una temible herramienta de libertad:

> (…) Soy un escritor absolutamente libre y pobre. Mi libertad la pago con la pobreza. Lo único que poseo es un pequeño apartamento en París, y porque me obligaron a comprarlo. No quiero posesiones[23].

Esta indiferencia con respecto a las contingencias materiales le permitieron trasladarse y probar suerte en Madrid, en Londres o París, ciudades en las que realizará los trabajos más humildes, mientras durante su tiempo libre se consagraba frenéticamente a su obra literaria.

Retomando el itinerario biográfico de nuestro autor, señalaremos que probablemente uno de los hitos fundamentales que condicionarían la carrera de

[21] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.;* p. 138.
[22] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.;* p. 133.
[23] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.;* p. 137.

Gómez Arcos como escritor, fue el traslado de su familia a Almería, no sólo porque en la ciudad reinara un aire algo menos enrarecido, sino porque los estudios que cursara y en su Instituto de Bachillerato revelarían y cimentarían muy sólidamente su vocación literaria. En dicho centro, pese a la falta de medios, se dispensaba una enseñanza de una calidad excelente. Allí fueron destinados algunos profesores represaliados y se había "olvidado" amputar a los programas de literatura a García Lorca o Antonio Machado. El instituto constituía un oasis cultural en aquellos durísimos años de posguerra. En este sentido, cabe destacar la labor realizada por la poetisa y pedagoga Celia Viñas, quien desde un posicionamiento heredado del krausismo, no sólo se limitaba a la enseñanza de la literatura sino que animaba y alentaba una serie de actividades culturales: representaciones teatrales, conciertos o incluso un programa de radio.

Si bien Viñas marcó a toda una generación de almerienses, es probablemente en Agustín Gómez Arcos en quien su influencia se manifiesta de forma más patente. Desde un primer momento supo reconocer y alentar su potencial, convirtiéndose en una verdadera mentora, como confesara el propio Gómez Arcos y recogiera Galera Noguera:

> Celia controló durante una serie de años todas mis lecturas. Yo sólo leía lo que ella me daba y en mi 4°/5°de Bachiller me dejó libre para leer lo que quisiera, es a los 16/17 años cuando me dijo que era libre para leer lo que quisiera, pero hasta entonces me había hecho leer la intemerata, me había hecho leer todo lo que ella quiso. Naturalmente, yo creo que lo hacía porque (...) creyó que un día yo llegaría a escribir[24].

Sin embargo, la visión idílica que se desprende del artículo de Galera Noguera, refleja una visión un tanto idealizada de su adolescencia.

> El instituto, además de Celia que era el alma de todo aquello, era un sitio maravilloso, donde había un claustro que recordaré toda mi vida, en el que hacíamos funciones de teatro, recitales…[25].

Testimonios de algunos de sus compañeros señalan que la convivencia de nuestro autor con sus camaradas no estuvo exenta de sinsabores y desplantes, a causa de su visible *diferencia,* y sobre todo porque la predilección que Celia Viñas tenía por él, fue fuente de envidias y le granjeó alguna humillación.

[24] GALERA NOGUREA, Francisco, *Op.Cit.;* p.33.
[25] GALERA NOGUREA, Francisco, *Op.Cit.;* p.33.

Una vez obtenido brillantemente su Bachillerato se reunió con parte de la familia en Cataluña, que ya se había instalado en Barcelona. Tras realizar su servicio militar en la Seu de Urgel inició estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona, contando para ello con el apoyo de su hermano Manuel, quien se había instalado hacía algunos años en la ciudad condal. Al parecer fue éste último quien impuso la elección de la carrera de Derecho contra los deseos de nuestro autor, quien hubiera preferido la licenciatura de Filosofía y Letras. Durante los meses en los que cursó sus estudios de Derecho no dejó ni mucho menos entre paréntesis sus inquietudes literarias. Trabajó sobre todo en la redacción de un poemario que aparecería en edición no venal en 1956 bajo el título de *Ocasiones del paganismo* y cuya intensidad erótica le granjeó el primer encontronazo con la censura[26]. También cultivó la narrativa, haciéndose acreedor del Premio Nacional de Narración Breve con su relato *El último Cristo.* Igualmente, fue finalista del Primer Premio Formentor de la editorial Seix Barral con la novela breve, *El Pan*[27].

No resultará sorprendente que Gómez Arcos abandonara la universidad para dedicarse de lleno a su verdadera vocación: el teatro. En este momento, el joven autor se encuentra frente a una disyuntiva ética similar a aquella a la que se ven confrontados algunos de los personajes de sus obras. Por un lado, Gómez Arcos podría escapar a la paupérrima condición social de su familia valiéndose de sus dotes intelectuales para abrirse camino en una de las pocas brechas que ofrecía la férrea sociedad franquista. La carrera de Derecho significaba poder ejercer la abogacía o acceder a un cargo en la Administración, pero este éxito supondría una traición a los suyos, pasar del bando de los vencidos al de los vencedores: como la hambrienta María República, a quien su tía le ofrece una vida acomodada, gracias a los cuantiosos beneficios que le procuraba el comercio que regentaba junto con su marido, así como las ventajas que obtenía de su relación adúltera con el poderoso *"Juge de Paix".* Pero aquello implicaría traicionar la memoria de sus padres republicanos fusilados al final de la Guerra Civil. Muy al contrario, María prefiere marcharse a Barcelona donde se propone vengarlos contagiando la sífilis a los jerarcas del régimen, que hipócritamente frecuentaban el burdel donde la joven trabajaba. Gómez Arcos, por su parte, abandona una prometedora carrera, dejándolo todo para dirigirse a la capital de España, donde se consagrará por completo al teatro.

[26] GRANADOS, Diego, *"Un autor y una obra",* en NÚÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999; p.61.
[27] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op.Cit.,*(1999).p.61.

Ya desde sus estudios de bachillerato, mostró mucho interés por la escena, participando en representaciones. Su prima y maestra, María Checa, afirmaba en 1999, poseer una copia de una obra titulada *La Dolores*[28] y que escribiera con trece o catorce años. En Barcelona, entró en contacto con los grupos teatrales vinculados con la universidad y participó incluso como actor para impregnarse de todos los resortes de la relojería dramática tal y como lo recuerda su amigo y director teatral Antonio Duque:

> "En las cercanías de la ciudad catalana vivió en Sant Cugat del Vallès, en casa de Sara y Miguel, amigos y admiradores de su talento. Entre renglón y renglón quiso hacer sus escarceos en el teatro como actor interviniendo en *Historia de Vasco* [*Histoire de Vasco*, 1956] de Georges Schehadé y en algún Auto Sacramental vestido con túnicas que chocaban con su físico.(…) Años más tarde Miguel Narros le dirigiría en *Historia de un soldado* [*Histoire du soldat*, d'Igor Stravinsky et Charles-Ferdinand Ramuz, 1917]. Estas serían sus únicas incursiones sobre la escena que él contaba con humor"[29].

No obstante, Barcelona no colmó las aspiraciones del joven Gómez Arcos que decidió probar suerte en Madrid. Esta decisión revestía un alto grado de valentía, ya que suponía no sólo abandonar sus estudios sino también la seguridad de la familia, que pese a las estrecheces que pasaba, siempre le apoyó.

1.1.2 Madrid

Una vez abandonados los estudios de Derecho toma la decisión de marcharse a Madrid determinado a consagrarse por completo al teatro. Entonces comienza lo que Antonio Duque denomina "calvario", es decir, unas condiciones de vida aún más duras en que Gómez Arcos realiza todo tipo de oficios[30], al tiempo que acomete una creación teatral muy prolífica.

Su capacidad de sacrificio y de trabajo tanto en lo material como en el terreno artístico, le proporcionaba una total independencia, con respecto al *establishment*. El Régimen podía censurar sus obras, prohibir sus representaciones o incluso impedirle que se ganara la vida con la literatura, pero lo que nadie podría nunca impedir es que siguiera escribiendo. Celia Viñas le había vaticinado: *"Tu serás*

[28] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.;* p.139.
[29] DUQUE, Antonio; *Op. Cit.;* p. 17.
[30] DUQUE, Antonio; *Op. Cit.;* p. 5

escritor[31]*"* y él realizaría su vocación a toda costa. Este espíritu independiente unido a su inquebrantable fe en su destino literario explica que encajara con estoica entereza fracaso tras fracaso, humillación tras humillación. En este sentido la situación de Gómez Arcos era paradójica. En primer lugar, iba abriéndose hueco y ganando prestigio en ambientes literarios y entre los profesionales del teatro. Dan testimonio de ello los galardones, antes citados por *El último Cristo* y el *El Pan,* a los que pronto se sumarán en 1960 el Premio del Festival Nacional de Teatro Nuevo, para *Elecciones generales* así como los controvertidos Lope de Vega para *Diálogos de la herejía* en 1961 y *Queridos míos es preciso contaros algunas cosas* en 1966. A este respecto podemos calificar con Le Vagueresse de esquizofrénico el comportamiento de un Régimen que con una mano lo premiaba mientras que con la otra trataba por todos los medios de amordazarlo[32]. De ello dan un testimonio diáfano las vicisitudes que rodearon la atribución del Lope de Vega a *Diálogos de la herejía* y que abordaremos más adelante.

También el novel dramaturgo recibe críticas favorables con motivo de alguna de las escasas representaciones de sus obras, como recuerda Heras a propósito de *Elecciones Generales*[33]. El estreno de *Diálogos de la herejía* levantó una tempestuosa polémica y aunque hubo muchas opiniones negativas, la obra también contó con el apoyo de críticos de la talla de José Monleón[34] y de Ricardo Doménech[35]. El propio Gregorio Marañón aportó un aval erudito a la obra en la edición de 1964 en la revista *Acto Primero.* En ella firma un breve artículo sobre el iluminismo que cumple la función de introducción histórica al texto dramático[36].

Por otro lado, Gómez Arcos fue también ganándose la admiración y el respeto de profesionales del teatro de primer orden. Frecuentaba cenáculos teatrales en torno al Café Gijón donde consiguió darse a conocer y hacer circular algunos de sus textos. El director teatral Antonio Duque, quien, junto con Miguel Narros, compartía piso con el almeriense, recuerda las lecturas que éste realizara en

[31] GALERA, Francisco, *Op.Cit.;* p.94.
[32] LE VAGUERESSE, Emmanuel, "'L'agneau carnivore' d'AGC : langue de l'autre et amour du même ?", dans Jean-Pierre CASTELLANI, Maria Rosa CHIAPPARO et Daniel LEUWERS (dirs.), "Littérature et Nation" n° 24 : "La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture", Tours, Université François-Rabelais, 2001 ; pp. 231-257.
[33] HERAS SÁNCHEZ, José, *Agustín Gómez Arcos: estudio narratológico de* La enmilagrada*,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1995; p.24.
[34] MONLEÓN, José, "Los mitos embalsamados", en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964); p.14.
[35] DOMÉNECH, Ricardo, "La nueva literatura dramática: sentido de su lucha", en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964). p. 17.
[36] MARAÑÓN, Gregorio, "Los alumbrados y el espíritu español" en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964); p 19.

casa de Enrique Diosdado, Amelia de Torre o María José Alfonso[37] y el interés que manifestara Mari Carrillo por *Balada Matrimonial*[38].

Sin embargo, otros agentes de espíritu menos abierto pero cuyo peso específico en el proceso de producción teatral era inmenso vieron con malos ojos la irrupción de una voz tan resueltamente crítica. Al igual que ocurriera con Lauro Olmo, y en cierta medida con Alfonso Sastre, muy pronto se le colgó a Gómez Arcos el sambenito de la peligrosidad social, lo que dio lugar a que la censura se negara a acordar el *licet* a gran parte de su producción. Dicha oposición parece particularmente injusta en tanto que se produce en un momento en el que el Régimen, con el impulso del ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, abría los escenarios españoles a autores como Lorca y Sartre. Lo que se ha venido en llamar la *apertura*, se hallaba en un delicado equilibrio del que resulta la paradoja de que obras de autores ideológicamente incompatibles con el franquismo, como los marxistas Sartre y Camus o que otras, desgarradamente críticas como *El tragaluz* de Buero Vallejo (1967), fueran autorizadas, mientras que la producción temprana de Gómez Arcos, en la que la crítica era más velada, se vieran vetadas por los censores. La clave se encuentra quizás en el prestigio de los primeros: la notoriedad internacional de estos autores extranjeros proporcionaba una coartada moral para un gobierno que intentaba ofrecer una imagen de respetabilidad en el concierto internacional. Por su parte, el incontestable éxito tanto de crítica como de público que cosechara *Historia de una escalera* ya en 1949 permitió a Buero obtener una cierta posición de fuerza frente a la censura. La prohibición de un montaje como el de *El tragaluz* hubiera podido generar una polémica de efectos aún más perniciosos para el Régimen que la propia crítica hacia él contenida en la obra. Por el contrario, Gómez Arcos, tanto por su humilde origen social, como por su falta de notoriedad disponía de muy poco apoyo y veía su obra severamente amordazada.

Existían igualmente condiciones no directamente ligadas, como la censura, al Régimen, sino más bien a la sociedad franquista en general, que dificultaban la llegada al escenario de los textos de nuestro autor y que tienen que ver con aspectos comerciales y sociales de la creación dramática. José Heras fustiga así la *"cicatería y el egoísmo de la élite del mundo del teatro"* al describir la actitud de empresarios y productores demasiado timoratos para dar una oportunidad a un autor que no se

[37] DUQUE, Antonio, *Op.Cit.*; p.21.
[38] DUQUE, Antonio, *Op.Cit.*; p.17.

ajustaba al modelo de evasión tan en boga en aquel momento y que tanto complacía al público burgués[39].

Pero el joven dramaturgo, lejos de darse por vencido ante la oposición de sus detractores, reaccionó entregándose aún más apasionadamente a la escritura, la cual probablemente funcionaba como un mecanismo de sublimación de sus frustraciones. Ya durante su durísima infancia descubrió el formidable poder de la literatura frente a la adversidad. Como la lectura cuando guardaba las cabras de su padre o arrancaba esparto, la escritura será una verdadera tabla de salvación. Da testimonio de ello la lista de obras redactadas durante este periodo, en su mayoría inéditas y que Heras ha confeccionado a partir de declaraciones a la prensa del propio Gómez Arcos:

Doña Frivolidad

Unos muertos perdidos

Verano

Historia privada de un pequeño pueblo

Elecciones generales

Fedra en el sur

El tribunal

Diálogos de la herejía

Prometeo Jiménez revolucionario

El salón

Los gatos

Balada matrimonial

Sana Juliana

Mil y un mesías

El rapto de las siamesas

Queridos míos es preciso contaros algunas cosas[40]

Como también ocurrió a Olmo y a Sastre, tuvo más suerte en tanto que traductor ya que su versión de *La loca de Chaillot* [*La folle de Chaillot*, 1945] de Jean

[39] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op. Cit.* (1999); p.64.
[40] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op. Cit.* (1999); p.62.

Giraudoux fue montada por José Luis Alonso en el teatro María Guerrero con la participación de actores del renombre de José Bódalo o Antonio Ferrandis, y obtuvo un considerable éxito. También pasó el filtro de la censura su traducción de *La revelación* [*La révélation*, 1961] de René-Jean Clot representada ese mismo año en el Teatro Goya bajo la dirección de José Osuna.

No obstante y pese a su infatigable tenacidad, tras años de reveses repetidos, Gómez Arcos tuvo que rendirse a la evidencia: el franquismo nunca le permitiría expresarse libremente. La gota que colmó el vaso fue la negativa a que se representara *Queridos míos, es preciso contaros algunas cosas* en 1966, pese a que la obra hubiera obtenido el segundo puesto en el premio Lope de Vega. El primero fue declarado desierto, lo que en realidad significaba que el jurado refrendaba la calidad literaria de la obra del almeriense pero se negaba a asumir las consecuencias políticas de la representación que según las bases del premio hubiera implicado el primer puesto. Algo parecido había sucedido en 1962 con *Diálogos de la herejía*: en aquella ocasión, el jurado que había concedido a Gómez Arcos el primer premio recibió múltiples presiones para retirárselo, al tiempo que se prohibía la representación de la obra. Como consolación se le abonó el montante del premio. El dramaturgo confió a Feldman su visión de los acontecimientos:

> El jurado de ese premio se componía de una serie de personas entre las cuales estaba José Tamayo, el director del Teatro Español (…). 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"[41].

Ahora, gracias al trabajo de Julio Enrique Checa, que ha examinado las actas de las deliberaciones del jurado, tenemos una visión bastante precisa de lo que ocurrió:

> Tamayo propuso, por sorpresa, que se incluyera la obra con lema "Viento", que él mismo había rechazado en una primera lectura pero que ahora "le interesaba mucho". Se leyó y provocó las protestas de Navarro Sanjurjo: "por la gravedad de los conceptos y lo delicado del

[41] FELDMAN, Sharon G., *Op. Cit.* (2002); p. 20.

> tema […] atenta gravemente a los principios católicos del Estado español". La obra en cuestión era *Diálogos de la herejía*, de Agustín Gómez Arcos. El jurado falló por 3 en contra (Navarro, González Ruiz y Blanco), y 4 a favor (Tamayo, Baquero, Calvo Sotelo y Arozamena). (…)
>
> Hasta ahí, todo parecía desarrollarse dentro de los cauces habituales para otras convocatorias; sin embargo, en un acta fechada una semana después, el 26-II-62, queda constancia de que "Tamayo envía una carta por la cual modifica su voto anterior, al conocer que la obra ya había concurrido a otro premio, "El Calderón de la Barca", y había sido prohibida oficialmente su representación[42].

Sólo hasta 1964, dos años más tarde y en una versión depurada por la implacable tijera de la censura, pudo ser representada la obra, que además adquirió mayor difusión gracias a la publicación del texto, así como de varios artículos en torno a ella en el número de junio de la revista *Acto Primero*.

Tras este nuevo veto a una obra, por tanto premiada, como *Queridos míos, es preciso contaros algunas cosas,* que trataba justamente de la censura y del deber de decir la verdad, Gómez Arcos toma definitivamente conciencia de la imposibilidad de llegar a ser el escritor que él quería y debía ser, como afirmara en una entrevista en *Diario 16* el 2 de julio de 1980:

> "Esta obra por la que obtenía otra vez el premio Lope de Vega, otra vez de manera extraña, no podría representar nunca"[43].

1.1.3 El exilio: de Londres a París

En este momento no le queda a nuestro escritor más remedio que partir al exilio, pero un exilio que en ningún caso puede comprenderse como una aceptación de la derrota, sino de un audaz repliegue estratégico desde el que continuar su lucha. Con el coraje y el descaro de quien no tiene nada que perder remite una carta a Manuel Fraga Iribarne, entonces ministro de Información y Turismo que aunque cortés y formalmente impecable constituye un prolijo pliego de cargos en el que culpa al Régimen de su situación:

[42] CHECA, Julio Enrique (ed.), *Premios Lope de Vega,* Vol. 6, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006; pp.30,31.
[43] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op.Cit.* (1999); p. 64.

> La decisión de emigrar se debe, ante todo, a la insostenible situación económica que, como consecuencia inmediata de los hechos que relaciono más abajo, he atravesado últimamente. Esta precaria situación deriva, a mi juicio de un modo inmediato, de la actitud que algunos departamentos dependientes de ese Ministerio [Información y Turismo] mantienen sistemáticamente sobre mi obra[44].

A continuación, Gómez Arcos hace una detallada enumeración de las prohibiciones y trabas de las que su trabajo ha sido objeto por parte de la censura señalando: las prohibiciones de *Santa Juliana, (también bajo el título de Verano y Balada Matrimonial)*, la anulación de los encargos de guiones de *Las almas muertas*, *Adiós* y *Elecciones Generales* para la TVE, y como no, el expolio de los dos premios Lope de Vega.

Para José Heras, las razones que empujan a Gómez Arcos al exilio son profesionales y no políticas:

> Dada la situación política que en España se vivía por esos años, alguien podría pensar que en su determinación podrían subyacer razones de carácter político. Nada más lejos de la realidad. Como prueba nos remitiremos al distanciamiento en el que siempre se mantuvo respecto a grupos políticos con los que ideológicamente se identificaba[45].

El propio Gómez Arcos había lanzado dicho argumento en la misiva a Manuel Fraga anteriormente citada:

> Me interesa mucho aclararle que, si pudiera sospechar de alguna razón de índole política por la que los departamentos dependientes de este Ministerio mantienen respecto a mi obra y de mi persona la evidente actitud de hostilidad que reflejan los puntos más arriba expuestos, quizá yo mismo pudiera encontrarla justificada, pero la realidad es que nunca me he solidarizado públicamente con ninguna manifestación de crítica a Régimen ni he firmado manifiesto de ninguna índole, a pesar de que en su día se ha buscado mi firma, ya que considero que mi deber profesional y mi actitud intelectual sobre

[44] CHECA, Julio Enrique, *Op. Cit.*; p. 64.
[45] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op. Cit.*(1999) *;* p.28.

> los acontecimientos de la vida del País se circunscriben a la creación literaria exclusivamente[46].

Este supuesto apolitismo sólo puede ser admitido si se adopta una acepción restringida del término, limitada a una militancia. En este sentido sí podemos decir que Gómez Arcos nunca *hizo política* y su exilio tuvo motivaciones profesionales, ya que su carrera dramática había llegado a un punto muerto. Sin embargo, la marcha del dramaturgo no puede simplemente asimilarse con una emigración como la que protagonizaron los miles de españoles que huían de la pobreza para alimentar en mano de obra la expansión económica de Francia o Alemania. En el caso de Gómez Arcos, se trata de *un exilio artístico* motivado por un régimen represor que no cesaba de cercenar su libertad y silenciar su voz.

Por otro lado, su obra es radicalmente política, desde la primera letra hasta la última gota de tinta, porque siempre la consideró como un combate[47] contra un poder y una sociedad opresora y porque su voz se alza obsesivamente contra el olvido[48]. Cuando su escritura versa de religión o de sexo, o de ambos temas a la vez, que es lo más frecuente, se trata de una escritura radicalmente política porque se rebela contra una ideología, el nacional-catolicismo, que pretendía controlar no sólo lo público sino también lo privado, e incluso hasta la conciencia personal.

Lo que sí delimita muy acertadamente Heras es el perímetro del compromiso político de Gómez Arcos, recordando que:

> Podría haberse adscrito a alguno [grupo político] pero prefirió permanecer al margen para salvaguardar su plena libertad y entregarse sin limitaciones ni compromisos ideológicos a su actividad creadora (…). En este orden de la vida, siempre ha mantenido que el compromiso de un intelectual con los partidos políticos no debe ir más allá del voto[49].

Esta actitud de no dejarse encasillar en corriente alguna también la aplicaba nuestro autor al terreno de los movimientos o escuelas literarias, gustando siempre de calificarse a sí mismo como un *franco tirador que hacía la guerra por su cuenta*[50]. Lo que ocurría era que el verdadero compromiso de Agustín Gómez Arcos era para con la libertad, que para él no era sólo una aspiración, sino casi un

[46] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op. Cit.*(1999) *;* p. 19.
[47] El propio autor afirma: "cuando hago teatro, hago la guerra", in Pedro Doménech, p.85.
[48] También señala el autor: "Es muy grave que se le deje al país sin pasado", in Miguel Ángel Blanco, p.135.
[49] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op. Cit.*(1995) *;* p. 29.
[50] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.;* p.131.

imperativo moral. El escritor debía mantenerse libre a toda costa para poder permanecer fiel a la verdad de la cual debía dar testimonio. Este alejamiento de círculos de influencia tanto en el terreno político como en el literario explica en buena parte el hecho de que no haya gozado en España del reconocimiento que su obra hubiera merecido. En aras de esta independencia estuvo dispuesto, a lo largo de su vida, a consentir numerosos sacrificios. En 1998 declaraba a Miguel Ángel Blanco con un desprendimiento propio de Diógenes:

> No soy un escritor maldito. Soy un escritor absolutamente libre y pobre. Mi libertad la pago con la pobreza (…). No quiero posesiones[51].

En 1966 el sacrificio consistió en renunciar a vivir en su propio país y exiliarse primero en Londres y posteriormente en París en el momento en el que tanto el Régimen como el dictador iniciaban su lenta pero inexorable agonía.

En la elección de la capital británica influyó su amigo Antonio Duque, quien por aquellos años intentaba abrirse paso como actor y vio escapársele un papel muy interesante por no saber hablar inglés. Duque lo animó a acompañarle en aquella aventura, como él mismo explicó:

> Decidido a aprender inglés me marché sin más preámbulos a Londres, desde donde descubrí atónito "el mundo". La represión con que se vivía en España en esa época nos hacía ignorantes de la vida exterior. Le dije a Agustín que viniera a continuar su lucha con mentes más abiertas. Así lo hizo[52].

A Gómez Arcos le atraía el ambiente cosmopolita que se respiraba en la capital británica, en la que se cultivaba por aquel entonces el teatro más innovador de toda Europa y que distaba mucho de la dramaturgia de evasión y corta de miras que dominaba los escenarios españoles. En Londres, nuestro autor sobrevivirá realizando el mismo tipo de trabajos precarios que ya ejerciera en Madrid y que desempeñaría posteriormente en París. En su tiempo libre compaginaba el estudio de la lengua inglesa con la escritura que continuaba evolucionando y madurando. Los principios fueron prometedores; Trade Faulker realizó una traducción de *Queridos míos, es preciso contaros algunas cosas* y algunos actores mostraron interés por la obra pero, al final, ningún proyecto cuajó, por lo que el dramaturgo, tras recorrer varios países, decidió probar suerte en París. Era junio de 1968. La

[51] BLANCO, Miguel Ángel, *Op. Cit.*; p.137
[52] DUQUE, Antonio, *Op. cit.*; p.21

capital gala se encontraba en plena ebullición tras los sucesos de mayo. Allí, mucho más que en Londres se encontrará Gómez Arcos verdaderamente como pez en el agua, y podrá entrar en contacto con los ambientes de la cultura *underground* en la que el dramaturgo hallará canales de expresión sin las cortapisas con las que había tropezado en España:

> En París su experiencia se enriquecerá con el contacto de personajes lo más variopintos de la bohemia revolucionaria , que iban de la travesti Fifi a Atahualpa Yupanki, y hasta el mismísimo Dalí, pasando por Brigitte Bardot .[53].

Estos ambientes, que serán reflejados en la primera parte de la novela *Bestiaire* (1986), serán ideales para el dramaturgo almeriense, ya que aunaban la expresión artística y un modo de vida marginal. Allí encontrará el vehículo más idóneo para por fin poder expresarse con entera libertad: el café-teatro, como él mismo declaró a Miguel Ángel Blanco:

> Tuve que hacer trabajos como en Madrid. Empecé en un Café-Teatro, algo que estaba muy de moda entonces en Francia. Era la expresión marginal de lo extraoficial, lo que funcionaba al margen. Allí estrené dos obras. Las escribía allí mismo, las monté, yo era el camarero, servía a la gente, el que cobraba las entradas, el que limpiaba el café-teatro, el que pagaba a los actores, lo hacía todo. Ese café-teatro era yo en esos momentos. Traía otros espectáculos, de otras gentes que hacían teatro. El Café era de un español, Miguel Arocena, que con el tiempo se hizo muy amigo mío. El sitio se llamaba Teatro del Odeón. Allí funcioné durante mucho tiempo. La verdad es que ganaba escasamente para vivir pero actuaba con absoluta libertad[54].

Las dos obras a las que hace referencia, escritas en español pero traducidas por Rachel Salik, son *Adorado Alberto*, que en francés se titulará *Si on aboyait,* y *Pré-papa.*

Por otra parte, no vivía encerrado en los círculos de inmigrantes españoles, ni de exiliados políticos, y nunca aceptó ayudas de ellos, negándose así a ser etiquetado o recuperado por nadie. Esto le permitió una inmersión lingüística que haría posible algo más tarde la adopción de la lengua francesa como vehículo de

[53] DUQUE, Antonio, *Op. cit.*; p. 23.
[54] BLANCO, Miguel Ángel, *Op.Cit.*; p. 129.

expresión literaria. Por aquellos años, también participó junto con Fernando Arrabal, Francisco Nieva y Lauro Olmo en una muestra de teatro español en París, que constituyó el primer reconocimiento en el país galo.

Los ocho años que transcurren entre su llegada a París y la redacción de *L'agneau carnivore* constituyen una segunda gestación (noción clave, como veremos más adelante en la obra gomezarquiana) en la que, simultáneamente al duro aprendizaje del francés, los materiales vitales y literarios anteriores van madurando para *alumbrar* una obra radicalmente nueva.

1.1.4 Del español al francés.

El paso del teatro a la novela y del español al francés ha sido pormenorizadamente explicado por José Heras[55] y es una historia algo rocambolesca. Unos años atrás, había caído entre las manos de un universitario norteamericano el manuscrito del relato *El pan* que Gómez Arcos enviara al premio Formentor, de la editorial Seix Barral. A partir de este texto el estadounidense realizó su tesis doctoral. Este trabajo universitario llamó la atención de los editores de Stock, quienes al ver el nombre del autor en el programa del Odeón, mostraron interés por conocer su obra y asistieron a la representación. Al final de la misma, preguntaron al camarero si el autor se encontraba en la sala y estuvieron muy sorprendidos al descubrir que dicho camarero era el propio Gómez Arcos. Muy impresionados tanto por la representación como por el encuentro con el autor, le encargaron primero un texto crítico sobre autores latinoamericanos y a continuación una novela en francés. El almeriense aceptó, invirtió el adelanto que los editores le ofrecían en un billete de avión para Grecia, de donde regresaría con el manuscrito de *L'agneau carnivore.* Era junio de 1974.

El éxito de esta primera novela fue fulgurante y le abrió la puerta a un público diferente y a un género nuevo que le liberaría de las ataduras que hasta entonces lo habían silenciado. Su temática abierta y desgarradamente homosexual, provocó un profundo impacto y le granjeó la admiración y la adhesión de la comunidad gay, convirtiéndose en cierto modo en su portavoz, ya que aquella novela decía lo que mucha gente sentía pero no sabía o no se atrevía a decir. La buena acogida, tanto de crítica como de público de *L'agneau carnivore*, así como de las novelas que le siguieron, le ayudaron a adquirir una independencia y una estabilidad económica que le permitiría, hasta el final de su vida, dedicarse por

[55] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op. Cit.* (1995); p.33.

entero a la literatura. A partir de entonces pudo dar rienda suelta a sus pasión por la escritura y se mostró muy prolífico publicando trece novelas, a razón de una al año: *L'agneau carnivore* (1974), *Maria Republica (*1976), *Ana Non* (1977), *Scène de chasse (furtive)* (1978), *Pré-papa ou Roman de fées (1979)*, *L'enfant miraculée* (1981), *L'enfant pain* (1983), *Un oiseau brûlé vif,* (1984), *Bestiaire* (1986), *L'homme à genoux* (1989), *L'Aveuglon* (1990), *Mère Justice* (1992), *La femme d'emprunt* (1993) y *L'Ange de Chair* (1995), a las que hay que añadir las dos novelas inéditas citadas por Antonio Duque[56] *Prédateurs d'enfance* et *Feu grand-père*. Estas obras cosecharon un éxito editorial notable así como crítico. Aunque nunca obtuvo el Premio Goncourt, fue finalista en cuatro ocasiones por *Maria Republica* por *Ana Non,* por *Scène de chasse furtive* y por *Un oiseau brûlé vif.* Además consiguió otros como el *"Hermés"* por *L'agneau carnivore,* el "Livre Inter*",* el "Thyde-Monnier Societé des Gens des Lettres" y el "Roland-Dorgelès" por *Ana Non* y el *"Prix de Levant"* por *L'aveuglon.* También obtuvo el reconocimiento institucional al serle concedida la *Légion d'honneur.* Su obra adquirió igualmente resonancia internacional al ser traducida a numerosas lenguas. Curiosamente las que más se hicieron esperar fueron las españolas. Sólo fueron traducidas en vida del autor *Un oiseau brûlé vif*, publicada en 1986 por Debate y *L'aveuglon* editado con el título de *Marruecos* por Mondadori en 1992. La mayor parte de su narrativa sólo ha comenzado a aparecer en español recientemente gracias a la labor de la editorial catalana Cabaret Voltaire.

La crítica no ha cesado de señalar la fuerte impregnación de lo teatral dentro de la narrativa de Agustín Gómez Arcos. Alfredo Rodríguez López-Vázquez en "La complejidad textual *de L'agneau carnivore*: poeticidad y teatralidad en la narrativa de Gómez Arcos"[57] ha llamado la atención sobre la superposición de géneros en el mismo texto. En efecto, la focalización homodiegética en segunda persona del singular, en la que el narrador-protagonista explica y *se* explica, dirigiéndose a un tú receptor, acerca la novela a no pocos textos dramáticos postmodernos en los que las acotaciones y el diálogo están ausentes, recayendo enteramente el peso de las obras en un actor que monologa en el escenario. Por otro lado, también podemos observar cómo el estilo nominal en presente de indicativo utilizado en *Pré-papa (Roman de fées)* lo sitúa muy cerca de la acotación. Marie

[56] DUQUE, Antonio, *Op.Cit.*; p. 25.
[57] DUQUE, Antonio, *Op. Cit.*; p. 27.

Mainchin[58] ha explotado igualmente en su adaptación de *Maria Republica* las esencias dramáticas de la narrativa gomezarquiana.

Por su parte, Sharon Feldman recuerda que Gómez Arcos le confesó que realmente se sentía dramaturgo ante todo y que le producía verdadera tristeza el no haber triunfado como autor teatral en España[59]. No es de extrañar, así pues, que paralelamente continuara trabajando para el teatro con dos obras absurdistas cercanas a las de otro exiliado, Fernando Arrabal: *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1986), *Cena con Mr y Mrs Q* (1988) y *Sentencia pronunciada contra P y J.* (1989). Tampoco nos sorprenderá el atento seguimiento que hizo del montaje de *Queridos míos, es preciso contaros algunas cosas* y de la reposición de *Los gatos,* ambas a cargo de Carmen Portaceli.

1.1.5 Nadie es profeta a en su tierra. Una difícil acogida

La recepción de la obra de Agustín Gómez Arcos en España, resulta más complicada y va a corresponder con la apasionada historia de amor y odio que mantuvo con su madre o *madrastra* patria. Lo primero que llama la atención es la indiferencia, cuando no el rechazo de buena parte de la crítica, por un autor que cosecha un éxito muy notable al otro lado de los Pirineos. Incluso años después de la muerte del dictador y de la desaparición de la censura, su obra seguía sin publicarse en español y cuando por fin apareció la traducción de *L'oiseau brûlé vif* la crítica conservadora le preparó una acogida harto severa:

> Una obra malograda y más bien floja. Y ello a pesar del innegable oficio del autor. (…) Estoy seguro de que a los numerosos lectores franceses de la obra de Gómez Arcos estas variaciones tópicas sobre la España eterna, teñidas ciertamente de un discurso moral, que el autor no logra trascender, les parecerá mejor. Siempre hubo una izquierda zafia al otro lado de los Pirineos que se ha negado a que se le diese otra visión que no fuese zaragatera y patética[60].

Resulta evidente que buena parte de las objeciones que les formula este crítico son de orden ideológico. Gómez Arcos es un autor "contracorriente" en un

[58] MAINCHIN, Marie, *Adaptations théâtrales: Agustin Gomez-Arcos, un auteur empreint de théâtralité*, Reims : mémoire de Master II sous la direction de M. Emmanuel Le Vagueresse (inédit), 2009.
[59] FELDMAN, Sharon G., *Op.Cit.* (2002); p. 12
[60] DOMÍNGUEZ, Gustavo, *El Urogallo (*Diciembre, 1986: 83)citado por HERAS SÁNCHEZ, José, *Op.Cit.*(1995); p. 40-41.

momento en el que, en que virtud del espíritu del **consenso** imperante en la Transición, se tiende a pasar página. El descarnado testimonio que el autor propone de la España de posguerra levanta ampollas en sectores conservadores sin conseguir la adhesión de un público más progresista. No es de extrañar que su narrativa sólo haya empezado realmente a darse a conocer en España durante la primera década del siglo XXI cuando ya se ha tomado conciencia de la importancia de la **memoria histórica.**

Junto a estas razones políticas encontramos otras a la sordera del público español con relación al autor almeriense. En primer lugar podemos evocar motivaciones estéticas, ya que el alto grado de abstracción que –mediante la amplificación grotesca– presenta situaciones y personajes se aleja del realismo, en el sentido decimonónico. Esta abstracción coincide más con el gusto de una parte del público francés, sobre todo después del *nouveau roman,* pero dista bastante de ser tan exitosa en la España de los años ochenta y noventa.

En segundo lugar, podemos observar que la falta de notoriedad pública de Gómez Arcos facilita su marginación comercial. El alejamiento de la vida política y mediática así como su distanciamiento de los círculos literarios influyentes le privan de la caja de resonancia que los medios de comunicación facilitarían a autores como por ejemplo Manuel Vázquez Montalbán.

Sólo entrados los noventa, y con más intensidad tras la muerte en París del autor en 1998, empieza su país natal a tomar conciencia de la magnitud de la obra gómezarquiana. Su teatro fue lo que primero empezó a ser rescatado del olvido gracias al impulso de Carmen Portaceli, quien pondrá en escena *Los gatos* y *Queridos míos* e *Interviú de Mrs. Muerta Smtih por sus fantasmas.* Si en Francia será el alejamiento espacial lo que va a permitir una recepción lúcida y serena de su narrativa, en España, sólo el paso del tiempo va a permitir que este distanciamiento se opere. Esto explica que durante la primera década del siglo XXI la editora catalana Cabaret Voltaire haya iniciado por fin la publicación en español de la narrativa e incluso, en 2011, de un tomo de poesía.

Dicho esto, vamos a interesarnos de manera particular a las contrastadas reacciones que ha producido la obra en Almería y Enix, lugares que vieron nacer y crecer a nuestro autor, en primer lugar porque ellas inspiraron muchas de las páginas y, en segundo lugar, porque muestran un ejemplo muy revelador de la facilidad con que ciertas heridas del pasado reciente que el tiempo parecía haber cicatrizado pueden volver a abrirse.

Los sentimientos que siempre albergó Gómez Arcos para con su pueblo natal, Enix, son complejos y contradictorios, por lo que no es de extrañar que la recepción de su obra entre sus paisanos fuera igualmente complicada. Para Gómez Arcos, la cuestión de los orígenes, las raíces, ocupa una posición medular en su temática. El traumatismo de la Guerra Civil así como la represión y la miseria de la posguerra lo marcaron tan profundamente que siguen habitando las páginas que redactara años más tarde y a miles de kilómetros de distancia. Almería y Enix están muy presentes, constituyendo un verdadero eje temático, aunque nunca sean nombradas, sino que aparezcan bajo nombres genéricos, como el propio autor explicara:

> En mis novelas siempre sale Almería, aunque salga como otra ciudad. (…) Nunca puedo escapar a mi infancia[61].

No se trata de una representación costumbrista o documental sino que, sin desvirtuar los recuerdos procede a evacuar toda referencia explícita, eludiendo toda toponimia, convirtiendo este entorno en una geografía de la miseria, epítome de la injusticia, como él propio Gómez Arcos explica:

> [Soy] un personaje que tiene raíces muy profundas en el sitio de su nacimiento pero que al mismo tiempo se dispersa hacia otros horizontes. (…) He ido anulando todo aquello que parecía demasiado local. Y no es que yo renuncie a esa visión localista sino que tiendo más a lo universal. En el fondo creo que el trabajo de los escritores es tender de lo local a lo universal[62].

Una de las razones del gran éxito internacional de Gómez Arcos quizá sea la dimensión cosmopolita que supo insuflar a su geografía personal. Sin embargo, la recepción de los textos por parte de sus paisanos va a ser muy diferente de la que se producirá en el extranjero. Así, el lector almeriense de *Maria Republica*, por ejemplo, no podrá evitar de descifrar en clave geográfica el viaje iniciático de María desde Enix hasta Almería capital, reconociendo el *fielato* bajo "*le poste de douane",* la calle Francisco Aquino (calle del estraperlo), bajo *La rue du marché noir* y sobre todo el convento dominico de la Virgen del Mar, bajo el delicioso hispanismo de *L'Eglise de la Vierge de la mer,* en el que sólo un almeriense podría incurrir.

Pero junto a ese profundo apego que sentía por su tierra del cual da testimonio la temática española que acabamos de mencionar o el que conservara la

[61] BLANCO, Ángel Blanco, *Op.Cit.;* p.131.
[62] BLANCO, Ángel Blanco, *Op.Cit.;* pp. 128 y 131.

nacionalidad española, hemos de señalar que el autor albergaba un arraigado sentimiento de amargura con respecto a una sociedad en la que siempre se sintió rechazado y hacia un país al que nunca quiso regresar, por lo menos de manera definitiva.

Agustín Gómez Arcos alcanzó el éxito editorial y con él una cierta holgura económica aproximadamente en el mismo momento en el que tras la muerte de Franco, el Régimen que tanto había hecho por silenciar su voz se desmoronaba. A diferencia de muchísimos exiliados estrictamente políticos, el dramaturgo y novelista almeriense vivió hasta el final de sus días en Francia, verdadera patria de adopción donde siempre gozó de plena libertad creadora, de prestigio literario y de un ambiente cultural abierto y cosmopolita en el que se sentía integrado. En efecto, su trayectoria vital hasta llegar a la capital francesa se asemeja a un éxodo en búsqueda de la libertad con diferentes escalas: Enix, Almería, Barcelona, Madrid, Londres hasta llegar a París.

No extraña, pues, que el viaje sea uno de los ejes estructurales de muchas de su obras. La Casandra de *Queridos míos es preciso contaros algunas cosas* se desplaza al tiempo que desafía al orden establecido. Ya hemos mencionado el viaje iniciático de la protagonista epónima de *Maria Republica* para quien el encierro en el convento constituye una verdadera cadena perpetua. Pero sin duda la obra en la que el viaje desempeña un papel más preponderante es *Ana Non,* novela que se articula en torno al periplo de una anciana viuda, *Ana Paucha,* que recorre España de norte a sur durante uno de los últimos años del franquismo, para visitar a un hijo encarcelado.

El instinto nómada está tan arraigado en la *psyche* del autor que incluso está ligado al "instinto" de escritura como lo muestra su reacción al recibir el encargo y el anticipo de *L'agneau carnivore* que fue la de comprar un billete para Atenas, de donde regresará con la novela terminada.

Hay en Gómez Arcos una delectación en ser extranjero, un nómada, alguien que no pertenece a la mayoría silenciosa, lo que explica en parte el que regrese sólo de manera intermitente una vez recobrada la libertad en España, pasando algunas temporadas en Madrid. A Almería solamente regresó en cuatro ocasiones y por razones muy puntuales en 1979, para recibir el premio Bayana del almeriense del año, en 1999 y 1997, con motivo de los dos coloquios literarios en la

Universidad y, por último, para asistir a la representación de *Los gatos* en 1992. A Enix, nunca quiso volver.[63]

También complejas y a veces encontradas son las reacciones que tanto la persona como la obra de Gómez Arcos despertaran entre sus paisanos. En primer lugar podemos señalar cómo en los pequeños círculos intelectuales de Almería capital organizados en torno a la Universidad, al Ateneo y al Instituto de Estudios Almerienses alcanzará un prestigio muy notable a partir de los años noventa, reconociéndose su calidad literaria . Muestra de ello son las jornadas que la Universidad le dedicara en 1992 y 1999, así como la publicación por parte del IEA de varios volúmenes dedicados al análisis de su obra, entre los que destacan los trabajos de Feldman y Heras.

En Enix, la figura de Gómez Arcos despierta sentimientos más encontrados. Por un lado se siente orgullo de que alguien del pueblo, hijo de un simple peón, se convirtiera en un escritor de fama internacional, pero por otro el severísimo juicio que se desprende de su obra, sobre todo en *L'enfant pain*, provocó que más de uno se diera por aludido. También se le reprochó el no haber regresado nunca al pueblo. El dramaturgo explicó a Miguel Ángel Blanco cómo la pérdida de su casa, vendida por la familia tras emigrar él a Barcelona, constituyó un obstáculo psicológico que le impedía regresar:

> Tengo un problema con el pueblo en que nací (…). Hace unos años puse mi condición al alcalde para volver: recuperar la casa y un monumento en la plaza. (…)
>
> La venta cortó la ligazón con el pueblo de una manera demasiado brusca[64].

Bajo la pérdida del hogar se encuentra la resistencia de un profundo calado simbólico ligada a los traumatismos sufridos durante su infancia y que el autor no deja de sublimar o exorcizar a través de la creación literaria pero que, paralelamente, imposibilitan su confrontación con el lugar donde dichos traumas tuvieron lugar. Se instala así un malentendido, agravado por el carácter osco y huraño de Gómez Arcos, entre el escritor y sus paisanos, quienes interpretaban esta actitud como un signo de arrogancia y de soberbia, como bien lo muestran las declaraciones que el entonces alcalde de Enix, Antonio Fernández, realizara en 1998:

[63] BLANCO, Ángel Blanco, *Op.Cit.*; pp. 124-139.
[64] BLANCO, Ángel Blanco, *Op.Cit.*; pp. 139, 129.

> Nadie tiene la culpa de que se le vendiera la casa. Gómez Arcos no ha querido saber nada de Enix. Yo estoy de alcalde desde hace dieciocho años y nunca ha escrito al Ayuntamiento. Pero si hay que hacerle un homenaje a Agustín, se le hace. No creo que el Ayuntamiento tenga inconveniente en ponerle su nombre a una calle[65].

Este equilibrio inestable de opiniones se mantuvo mientras que Gómez Arcos estuvo considerado como alguien lejano, un hombre *raro* que vivía en el extranjero, que escribía en francés, que nunca había vuelto y que, como explica Miguel Ángel Blanco, sus propios paisanos sólo conocían de oídas:

> Pero hay otros comentarios que conducen al escritor en Francia, "hay una novela en la que escribió muy mal de los mayores del pueblo, que me lo ha dicho uno del pueblo que estuvo en Francia", pero no faltan vecinos que piensan lo contrario, "eso no lo sabemos porque nosotros no lo hemos leído[66].

Pero este *status quo* va a romperse con la aparición de la versión de *L'enfant pain* en español traducida en la editorial Cabaret Voltaire por María del Carmen Molina Romero. Esta novela que gira en torno a los sufrimientos de un niño y que –aunque con base autobiográfica– pretende ser la denuncia de toda una generación sacrificada a la miseria, fue interpretada como una bofetada al pueblo de Enix, provocando una reacción muy agresiva, no exenta de tintes homófobos y que se concretizó en el boicot de la presentación del libro y el tapado del cartel con el nombre de la calle que al fin el ayuntamiento había accedido a dedicarle. Esta reacción desproporcionada recuerda lo frágil que sigue siendo la convivencia democrática y con qué facilidad las llagas que parecía cerradas desde hacía años vuelven a abrirse.

[65] BLANCO, Ángel Blanco, *Op.Cit.*; pp. 139.
[66] BLANCO, Ángel Blanco, *Op.Cit.*; p. 139.

1.2 Textos y contextos

1.2.1 Corrientes y movimientos contemporáneos

Ya hemos mencionado con anterioridad la verdadera aversión de Agustín Gómez Arcos a encerrarse en escuela, generación o movimiento alguno. Sin embargo, como ningún autor surge *ex nihilo* ni puede vivir completamente ajeno la influencia de la comunidad literaria, una mirada crítica no puede dejar de observar no pocos puntos de contacto con dramaturgos que intentaban abrirse paso más o menos por los mismos años.

Sharon Feldman[67] ha señalado la cercanía del teatro de Gómez Arcos con lo que George E. Wellwarth llamó *Underground*[68] (a pesar de que este autor no lo incluyera a él en su ensayo), que agrupa a autores de una generación más joven a la de Buero Vallejo, excluidos de los circuitos comerciales por la censura y que presentan un alto grado de simbolismo.

Por su parte Berta Muñoz Cáliz ha clasificado a los autores coetáneos a Gómez Arcos en cinco generaciones:

1. Generación realista
2. Generación simbolista
3. Generación de teatro nuevo
4. Generación de la transición
5. Generación de los ochenta[69]

Esta taxonomía nos puede resultar útil, no para encasillar a nuestro autor en una rígida categoría sino para constatar que su evolución resulta paralela a la del teatro de su tiempo. Nuestro autor inicia su carrera dramática con obras que respetaban el pacto realista (*mimetismo aristotélico*) y que tienen como objetivo, más o menos disimulado, realizar una crítica política y social. Esto no es obstáculo para que estos textos, ya muy marcados por el esperpento y el expresionismo, contengan desde el principio una fuerte carga simbólica. Con el tiempo, el almeriense va alejándose de la *imitación realista*, apoyándose en medios de expresión más

[67] FELDMAN, Sharon G., *Alegorías de la disidencia. El teatro de Agustín Gómez Arcos,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 2002; p. 15.
[68] WELLWARTH, George E. , *Spanish Underground Drama*, Pittsburgh: Pennsylvania State University Press, 1973.
[69] MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores,* Madrid: Fundación universitaria española, 2005; p.22.

vanguardistas que incorporan lo absurdo y lo grotesco en un lenguaje dramático y acercándose así a otros autores de su misma generación, como Fernando Arrabal. Sin embargo, este "antirrealismo" nace de una necesidad y vocación de fidelidad a la verdad: su expresión abandona el corsé de *lo verosímil* para, mediante formas fundamentalmente alegóricas, dar un testimonio lúcido. Como señala Monique Martinez Thomas, a finales de los sesenta y ochenta aparece una nueva generación de autores que, como Sanchís Sinistierra, comprenden que, para transformar la sociedad y el teatro, el dramaturfo debe comenzar por transformar su propio lenguaje[70]. La escritura se hace así aparentemente irracional, pero sólo aparentemente, ya que se trata de un proceso de abstracción que tiene como objetivo reflejar aún mejor la realidad.

1.2.2 Evolución y etapas

Asistimos a una evolución, no a una ruptura. Uno de los rasgos distintivos de la producción gomezarquiana es su gran coherencia, ya que en sus primeras obras encontramos vetas expresivas que serán explotadas posteriormente. Por ejemplo, Maria Republica deja escapar de su jaula a un pájaro antes de incendiar todo el convento, lo que simboliza la esperanza de una España diferente una vez desaparecida la dictadura. Años más tarde, cuando el autor quiere expresar la decepción que había supuesto para él la Transición, titulará una novela: *Un oiseau brûlé vif*[71].

En términos generales podemos observar que pasa el dramaturgo de un realismo simbólico a un alegorismo abstracto. Este proceso general puede también invertirse puntualmente ya que, de tanto en cuando, aparecen obras de un cariz más "realista" como *L'enfant pain*[72].

[70] MARTINEZ THOMAS, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Traditions, transitions, transgressions,* Paris : L'Harmattan, 2004.
[71] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Un oiseau brûlé vif*, París : Seuil, 1984.
[72] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *L'enfant pain,* París : Seuil, 1983.

Sharon G. Feldman[73] han propuesto una división de la obra en cuatro etapas sirviéndose como criterio el género utilizado o la lengua elegida:

	Fechas	País	Género	Idioma principal
1	1955-66	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

Nosotros coincidimos con José Heras[74] en su división bipartita del conjunto de la producción gomemarquiana, trazando la línea divisoria en el exilio parisino ya que es más acorde con una lectura basada en la noción de transgresión. Desde este punto de vista consideramos que el hecho cardinal en su trayectoria será la liberación con respecto a la censura. Tanto el exilio como la adopción de una lengua extranjera tienen por propósito eludir esta instancia represora. La toma de conciencia de una libertad recuperada constituirá un verdadero punto de inflexión en su carrera, como confiesa el propio autor:

> "La censura, por su parte es uno de los más atroces cautiverios. (…) Para el que ama la libertad de expresión, una de las pocas salidas que existe es capear el temporal con el riesgo de autocensurarse; otra adquirir un nuevo instrumento de comunicación. La segunda lengua es este instrumento. La segunda lengua te infunde fuerza para gritar aquello que la lengua materna te prohíbe. (…) El día en que la lengua francesa puso a mi alcance esta posibilidad fue sin duda el día más pleno de mi vida. Ese día comprendí que nadie en mi propio país, ninguna institución, tendría nunca más el poder de hacerme callar[75].

Consideraremos pues la producción del autor almeriense en dos grandes bloques: obras sometidas a censura y obras liberadas de su peso. Esta distinción que consideramos central en la evolución literaria del dramaturgo orienta ya en cierta

[73] FELDAN, Sharon P., *Op.Cit.* (2002); p.18.
[74] HERAS SÁNCHEZ, José, *Op.Cit.* (1995); p. 25-43.
[75] GÓMEZ ARCOS, Agustín, "Censura, exilio y bilinüismo. Un largo camino hacia la libertad de expresión", en VALLES CALATRAVA, José (ed.), *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez Arcos*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1992; p.162.

medida nuestro análisis de *Diálogos de la herejía* y *Los gatos*. En principio, las dos obras que constituyen nuestro objeto de estudio forma parte del primero de los dos grupos, ya que ambas fueron representadas en los años sesenta y sometidas a censura. Sin embargo será necesario matizar esta consideración. *Los gatos* fue estrenada en 1965 siendo amputada de numerosos cortes. Posteriormente, gracias al impulso de Carmen Portacelli, fue montada de nuevo en 1992 y publicada por la Sociedad Geneal de Autores en 1994 [76]. Siendo ésta la única versión disponible, será a partir de la misma sobre la que trabajaremos. Así pues, aunque del estudio de Feldman[77] podemos colegir que los cambios no son estructurales, sí debemos suponer que hay una mayor intensidad transgresiva de la que debió aparecer en la producción de 1964. En lo que se refiere a *Diálogos de la herejía* la situación es algo distinta. En primer lugar, porque poseemos una primera edición aparecida en la revista *Acto Primero* poco después de su polémica representación de 1964[78], con los consiguientes cortes de censura y que fue reeditada por Gregorio Torres Nebrera y Víctor García Ruiz en 2002[79]. Después del 64 no hubo ningún montaje comercial de la obra, pero Gómez Arcos volvió a trabajar el texto dando lugar a una versión sustancialmente diferente, ahora también accesible gracias a la edición de Julio Enrique Checa[80]. Cada una de las versiones así pues correspondería a una de estas dos etapas.

1.3.1 Corpus

En el presente trabajo, hemos elegido la edición de *Diálogos de la herejía.* Torres Nebrera y García Ruíz[81] que reproduce literalmente la versión de 1964 por razones de accesibilidad y porque nos permite observar el primer estadio de la evolución dramatúrgica de Gómez Arcos. De este modo contamos con dos textos representativos de ambas etapas: en primer lugar *Diálogos de la herejía* revela el aplastante peso de la censura, mientras que *Los gatos* del montaje de Portacelli se halla liberado de esta institución represora.

---

[76] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Los gatos,* Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1994.
[77] FELDAN, Sharon P., *Op.Cit.* (2002); p. 62-78.
[78] *Diálogos de la herejía,* en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964).
[79] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Diálogos de la herejía,* en GARCÍA RUIZ, Víctor y TORRES NEBRERA, Gregorio (ed.), *Historia y Antología del teatro español de posguerra (1940 – 1975)*, Vol. V: 1961–1975, Madrid: Fundamentos, 2002.
[80] GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Diálogos de la herejía,* en CHECA, Julio Enrique (ed.), *Premios Lope de Vega,* Vol. 6, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006.
[81] Por consiguiente ésta será la edición citada por defecto a la que nos referiremos de ahora en adelante como *Diálogos…* mientras que la versión editada por Julio Enrique Checa aparecerá como *Diálogos…* (2004).

2. Transgresiones sexuales

De entre las diversas privaciones de libertad que se derivan de la instauración de la dictadura del general Franco, una de las que más llaman la atención es la implacable represión sexual que el nacional-catolicismo impondría a los españoles. La reglamentación concerniente a la conducta sexual, aunque enraizada en una tradición secular –y en la que la Segunda República no había constituido sino un efímero paréntesis– resultaba emblemática ya que suponía una *moral totalizadora* en la que las instituciones públicas, Iglesia y Estado, afianzaban su dominación de la esfera privada imponiendo la humillación pública a quien transgrediera su estricto código de comportamiento. Sin duda, Gómez Arcos sufrió de manera particularmente amarga el ostracismo social que le imponía un régimen en el que la homosexualidad constituía un delito tipificado, a medio camino entre el pecado y la enfermedad mental, como recuerda Arturo Arnalte en *Redada de violetas*[82]. No resulta por tanto extraño que el erotismo, dado el carácter social, religioso y hasta político de su tabú, constituya uno de los ejes de transgresión que epitomiza la rebeldía del autor frente a la sociedad franquista.

Tanto *Diálogos de la herejía* como *Los gatos* presentan tres rasgos comunes con respeto a la temática sexual:

1. La acción dramática avanza y se organiza en torno a la transgresión sexual de un personaje femenino (doña Tristeza de Arcos en *Diálogos…* e Inés en *Los gatos*).
2. El texto está salpicado además por una multitud de referencias secundarias, en muchas ocasiones simbólicas, que tienden a demostrar la omnipresencia de la atracción sexual en la vida los personajes.

Nuestro análisis de las transgresiones sexuales se desarrollará en torno a dos ejes fundamentales. En primer lugar, consideraremos ambas obras como una *escritura transgresiva* en tanto en cuanto el autor construye en ellas un entramado simbólico que por su significación erótica las coloca en conflicto con los cánones dictados por la censura, así como con la estética vigente en la industria teatral en el momento de su composición. En segundo lugar, trataremos de la actitud de los diferentes personajes frente a la pulsión amorosa y la

[82] ARNALTE, Arturo, *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid : La esfera de los libros, 2003.

significación que se desprende de su sometimiento o transgresión a la normativa moral en torno a la sexualidad.

2.1. Simbología erótica

Realizar la lectura de estas obras en clave sexual supone, como en toda extrapolación, correr el riesgo de proyectar sobre el texto una interpretación ajena a la intención del autor. Sin embargo consideramos que este posicionamiento se halla plenamente justificado si consideramos la obra de Gómez Arcos en su conjunto. En efecto, tras la comparación de los dos periodos en que con anterioridad hemos divido el *corpus* de nuestro autor, podemos observar como muchas de las referencias sexuales presentes de manera velada y metafórica en los textos dramáticos sometidos a censura serán desarrolladas ampliamente y con explícita crudeza en la narrativa, como si hubieran permanecido en estado embrionario a la espera de que las condiciones favorables a la liberación del verbo erótico les permitieran germinar.

2.1.1. Simbología erótica en *Diálogos*

2.1.1.1 El fuego

El fuego constituye el primero de los ejes isotópicos de significación erótica que vamos a trazar y que se subdivide a su vez en dos haces derivados de sus dos semas principales: por un lado, fuente de ***calor*** y por otro de ***luz***.

El propio marco espacial en el que tiene lugar la acción de *Dialógos…* implica una ambientación dominada por un calor sofocante, que como en el caso de *La mordaza* (1954) de Sastre condicionan en gran medida el comportamiento de los personajes. Tras el estreno de la obra en 1964 dicha ambientación hizo que parte de la crítica la emparentara con la trilogía de dramas rurales de García Lorca. No obstante, Gómez Arcos refutó esta filiación lorquiana en su "Autodefensa" publicada junto al texto integro de la obra en la revista *Acto primero*[83] . Para nuestro autor, la similitud entre *Diálogos…* y la trilogía rural del poeta granadino proviene de que estas obras tienen un trasfondo almeriense, tanto por el tema como por el escenario en que la acción tiene lugar. Esta explicación sólo puede aplicarse a *Bodas sangre,* basada en los trágicos acontecimientos acaecidos en una cortijada del pueblo almeriense de Níjar, y no a

[83] GÓMEZ ARCOS, Agustín, "Autodefensa", *Primer Acto,* 54*,* p.22.

Yerma o *La casa de Bernarda Alba,* obras de inspiración granadina, y puede entenderse como una reivindicación de su propia originalidad o como un intento de desligarse de un autor que –pese a su inmenso prestigio literario– se hallaba aún oficialmente proscrito por el Régimen[84]. Lo que sí es cierto, es que los universos de Lorca y el de Gómez Arcos comparten el mismo marco geográfico, caracterizado por un paisaje árido con interminables y asfixiantes veranos. Estos rasgos son, por otra parte, comunes a no pocas zonas de la geografía española y concretamente al pueblo extremeño de Llerena, en la que la crítica ha situado unánimemente la acción de *Diálogos.*

Así pues, se parte de un elemento realista, el *abrasador* paisaje extremeño en el que se mueven los personajes, al que se van añadiendo connotaciones simbólicas destinadas a expresar la ardiente pasión que los consume. No resultará por tanto sorprendente la acumulación de términos pertenecientes al campo semántico del fuego y del calor, y esto desde la acotación inicial que marca las coordenadas espaciales en las que la acción se desarrollará y que se articula sobre la dicotomía sol/sombra:

> *La piedra y el sol relucen con tono dorado, seco. El zaguán, sin embargo, aparece sombreado, dando una agradable sensación de frescura.*[85].

El fuego será igualmente un ingrediente fundamental en la construcción de los distintos personajes, como en el caso de las mujeres, que abandonadas por sus maridos y prometidos que partieron para América, se consumen en una pasión sin esperanza de ser realizada:

> MUJER 1. — Somos como las piedras del camino: quemadas por el sol y el viento, mojadas por la lluvia y pisoteadas por los caminantes. *(Hace una pequeña pausa.)* Tengo, el cántaro lleno, pero me angustia volver a casa. *(De repente ríe en forma histérica.)* Mi casa está llena de hombres que no veo y que me palpan los senos con manos de lumbre. *(Con ansiedad.)* ¿Has visto hoy algún hombre?

[84] Pese a este distanciamiento público, sabemos por testimonios de sus compañeros de bachillerato y del propio autor que Gómez Arcos conocía en profundidad la obra de García Lorca, ya que Celia Viñas "había olvidado" retirarla del programa y formó parte de las lecturas obligatorias que la profesora le impuso en su etapa de formación. Cf. GALERA NOGUERA, Francisco, " Gómez Arcos y Celia Viñas: el alumno y la maestra o el nacimiento de una vocación literaria", en NÚÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999; p. 83.
[85] *Diálogos…* p.409.

> ASUNTA. — Ya las has visto, Peregrino. Todo el pueblo está lleno de ellas. Mujeres solas y desconsoladas, con el hombre ausente. (…) Las sábanas de sus lechos están quemadas de fiebre… insaciada[86].

Este desasosiego se manifiesta de manera particularmente aguda en la "heroína" de la obra, doña Tristeza de Arcos, quien también describe de manera muy gráfica su estado de ánimo:

> Tristeza. — Sí, buen amigo. Esposa sin marido, madre sin hijo… Ya sé que peco de egoísmo al pensar nada más que en mi dolor, pues mi desgracia es común a todas las mujeres que habitan este pueblo y comarca, pero, ¿quién piensa en el fuego del vecino cuando arde su propio techo?[87]

La actitud de la Posadera será diametralmente opuesta. Este personaje animado más por la codicia que por la concupiscencia recurre también a la imagen del calor para señalar su inapetencia sexual:

> POSADERA. — *(Lanzando una risotada).* A mí ya mi marido no me calienta las carnes… ni el pensamiento[88].

Para este personaje los abrasadores rayos solares representan el peligro de la maledicencia:

> POSADERA. — *(Dirigiéndose a las mujeres)* Tengo demasiado trabajo ahí dentro para ocuparme en vanas habladurías como vosotras. Yo no saco a la calle mis sinsabores, a que les dé el sol… y el viento de las lenguas. A ver si aprendéis a quedaros en vuestra casa guardando la honra[89].

Por lo tanto, cuando muestra gran empeño en protegerla de sus rigores, lo que en realidad intenta ella es preservar su reputación:

> POSADERA. — *(A Ursulina)* Ocúpate en tu quehacer y no asomes la nariz a la plaza. El sol está que arde[90].

---

[86] *Diálogos*... p.418.
[87] *Diálogos*... p.431.
[88] *Diálogos*... p.411.
[89] *Diálogos*... p.411.
[90] *Diálogos*... p.410.

Sin duda alguna el personaje al que más atributos ígneos caracterizan es Peregrino, quien no sólo da rienda suelta a sus apetitos carnales sino que además está dotado de un considerable poder de atracción al que contribuye su ardorosa sensualidad:

> *MADRE ASUNTA y EL PEREGRINO salen de las sombras del soportal. Él es un hombre joven —treinta y dos o treinta y tres años—, de rostro atezado, ojos brillantes y casi febriles, maneras suaves y un gran poder de atracción místico-sexual: en una palabra, un alumbrado*[91].

Más adelante, desarrollaremos detalladamente lo que Gómez Arcos entiende por alumbrado "en una palabra"; aquí nos limitaremos a subrayar la componente carnal de su arrobamiento que, lejos de ser una experiencia mística, se nos presenta más bien como un estado de exaltación de los sentidos, como si se tratara del delirio provocado por unas fiebres*:*

> Ursulina. — (…) [Madre Asunta] [e]stá curando la fiebre al peregrino.
>
> Tristeza. — ¿Padece de algún mal ese peregrino?
>
> Ursulina. — No. Es que ha entrado en trance. El delirio parece fuego en sus ojos[92].

Pero esta contaminación del campo semántico de lo religioso por lo erótico no se limita a la iluminación. Siguiendo los pasos de Valle-Inclán, Gómez Arcos va a entrecruzar el lenguaje religioso con el amatorio, no tanto para sacralizar el segundo sino más bien para desacralizar el primero. Si la mística se servía de la metáfora erótica para describir una experiencia de goce espiritual, en *Diálogos…*la imaginería religiosa se convierte en una herramienta al servicio de la lascivia de Peregrino. En esta subversión de lo religioso el fuego ocupa igualmente un lugar privilegiado cuando el seudo-santo consigue persuadir a doña Tristeza de que su seducción es obra del Espíritu Santo:

> Tristeza. —(…)¿Vos creéis posible que un simple mortal, por el solo afecto de Dios Nuestro Señor, pueda poseer dentro de sí el fuego sagrado del Espíritu Santo?
>
> Peregrino. — *(Llevándola hacia las cortinas que ocultan el lecho.)* Esto es indudable, señora, amiga mía[93].

[91] *Diálogos*... p.418.
[92] *Diálogos*... p.426.

Doña Tristeza interiorizará hasta tal punto el engaño del que ha sido objeto que no dudará en asociar el acto de la concepción del hijo que lleva en su vientre con el milagro de Pentecostés[94], en el que el Espíritu Santo se materializó en forma de lengua de fuego.

Ursulina no será sin embargo sensible a esta retórica y cuando la persuasión da paso a la violencia, Gómez Arcos vuelve a recurrir a la imaginería del fuego para dar cuenta de la brutalidad de la agresión:

> Ursulina. — Me apretáis mucho. Me hacéis daño. Siento que pierdo la voluntad… Vuestro aliento me quema… (…)
>
> Peregrino. — . Mi aliento es el Espíritu que penetra en el tuyo… Te estoy iluminando. Resiste… No pienses, paloma… paloma…
>
> Ursulina. — *(Jadeando de miedo entre sus brazos.)* Me quemáis… Señor santo, tened compasión… No me toquéis… no me apretéis así… Soltadme… Soltadme…[95]

Por su parte, Madre Asunta, con una lengua mucho más cruda, nos ofrece, como el gracioso del teatro áureo, un contrapunto al sublimado estilo de Peregrino:

> Asunta. — No seas cándido, pichón. Comparte con la dama una jarra de vino y el fuego de tu cuerpo… Ella se irá contenta[96].

Burdas son también las solicitaciones que utilizan la simbología del fuego al incitar a su compañero al acto carnal:

> Asunta. — *(Besándole la mano con un frenesí excesivamente místico.)* (…) Pon tu mano sobre mi seno… antes de que el trance concluya. Así nos quemará el corazón el mismo fuego.
>
> Peregrino. — *(Retirando la mano)* Aparta, tentadora.
>
> Asunta. — ¿No quieres traspasarme?[97]

Muy sugestivo es también el atuendo que utiliza ella para intentar atraerlo:

---

[93] *Diálogos*... p.433.
[94] *Diálogos*... p.439.
[95] *Diálogos*... p.452.
[96] *Diálogos*... p.428.
[97] *Diálogos*... p.428.

> Peregrino. — ¿Por qué diablos os habéis puesto esa saya? Es un color que se mete por los ojos…, es como el fuego. Cuando os veo en la penumbra me parecéis una hoguera…[98]

Otra de las significaciones que resulta de capital importancia es aquella de la fuente luminosa. En este sentido conviene analizar el término *alumbrado.* En primer lugar tenemos que observar que se trata de un sinónimo de iluminista, como alumbrar lo es de iluminar, dar luz. En segundo lugar, encontramos la raíz *lumbre,* sinónimo de fuego. En tercer y último lugar, hay que recordar el sentido de alumbramiento como acción de dar a luz, es decir, parir. De este modo, en un solo término se concatenan luz, fuego y reproducción. Por consiguiente, no es de extrañar que cuando Madre Asunta intenta a su vez seducir, hable en estos términos de sus favores:

> Peregrino. — Estoy deshecho. ¿Qué pretendes de mí, mujer?
>
> Asunta. — Que me inunde la luz de tus divinas caricias[99].

Por su parte, Peregrino, justo antes de recibir a doña Tristeza, en un aparte que casi se asemeja a un conjuro, solicita la iluminación, para conseguir acceder a los favores de la hidalga, dejando así manifiestas las verdaderas motivaciones que se esconden bajo sus piadosas apariencias:

> Peregrino. — Ángeles, demonios, poderes de la luz y de la tiniebla, sedme fieles, amigos, iluminadme. Que mi voz pronuncie la palabra justa, la palabra presentida, y que mi mano inicie el gesto adecuado. Es hermosa mujer. Quiero darle consuelo[100].

2.1.1.2 El agua y la frescura

Paradójicamente la abundancia de términos pertenecientes al campo semántico diametralmente opuestos al del fuego: el agua, lejos de contrarrestar la fuerte carga erótica que el texto viene adquiriendo, la refuerzan. Si el fuego puede representar la pulsión, el agua en lugar de aplacarla nos remite a su realización. Así pues, ambas líneas isotópicas se entrecruzan dando lugar a un mismo tejido

[98] *Diálogos*... p.447.
[99] *Diálogos*... p.428.
[100] *Diálogos*... p.429.

simbólico. La confluencia significativa de ambos campos semánticos en principio opuestos puede constatarse en las palabras de Peregrino, quien yuxtapone agua y sol en dos enunciados que comparten la noción de deleite:

> Esta agua es deliciosa, madre. Y me gusta este sol de justicia[101].

En primer lugar podemos observar cómo el texto se inscribe en la larga tradición literaria del *locus amoenus* que presenta un lugar propicio al encuentro amoroso, protegido de los rigores solares por una zona sombreada junto a una fuente. Ya destacamos anteriormente cómo la acotación inicial indicaba la presencia de una fuente en el centro del escenario, así como de un zaguán protegido de los rigores estivales.

En el motivo de la fuente, la tradición culta viene reforzada por el folklore popular, en el que este elemento estaba asociado con a la unión amorosa tal y como queda atestiguado en el romancero. Aunque en nuestro texto la ausencia de hombres hace casi imposible que se produzca el encuentro amoroso, la fuente, como el lavadero, sigue asociada a esta temática, ya que sí conserva su función social de mentidero, es decir, punto de reunión en el que las mujeres intercambian confidencias y chismorreos. Muy bien lo sabe la Posadera, quien, para preservar la inocencia de su hija frente a la mala influencia de sus vecinas, le impide que vaya a buscar agua a la fuente, al tiempo que reprende a éstas el ir pregonando a los cuatro vientos el dolor que les supone el verse abandonas por los hombres.

> MUJER 2°. — ¿Tanto repugnas de nuestra desgracia?
>
> POSADERA. — Que no es para lavadero, te repito, sino para oración de iglesia a la hora del alba[102].

Por último, podemos señalar cómo Gómez Arcos se apoya igualmente en la tradición cristiana, aunque invirtiendo una vez más el simbolismo religioso. En la escena evangélica del encuentro de Jesús con la samaritana, éste la invita a abandonar su *vida pecaminosa* ofreciéndole a cambio un agua viva, superior, que la saciará espiritualmente. En *Diálogos de la herejía* el agua es utilizada por Gómez Arcos como un instrumento de amplificación sensual que empuja a los personajes hacia la transgresión. No es de extrañar, por lo tanto, que en la

[101] *Diálogos*... p.420.
[102] *Diálogos*... p.411.

primera aparición de la Hidalga, el agua contribuya a subrayar su belleza tanto ante los ojos del público como de Peregrino, quien la observa a escondidas:

> (…) *TRISTEZA, hermosa y pálida, se desvela junto a la fuente, para refrescarse suavemente las sienes. El PEREGRINO la observa)*[103].

De manera más sutil, por contigüidad, se sugiere la asociación del agua bautismal y del agua fresca de la fuente con Ursulina y con el hecho de que ésta se ha transformado en una atractiva joven:

> ASUNTA. — En ese mesón soy madre bien amada, madrina bautismal de su única prole, una chiquilla que es un fruto casi maduro, y paso por mujer…, bueno, digamos mejor por anciana respetable. ¿Entramos o quieres aliviar antes el cansancio en esa agua fresca?[104]

Mucho más explícito es el papel que desempeña el agua en las reiteradas tentativas de seducción de su compañero de viaje, en tanto en cuanto ésta posibilita un contacto directo con su piel desnuda.

> Te daré fricciones de agua de tomillo. Y te curaré las heridas del cilicio[105].

Llama significativamente la atención la liberalidad con la que es aceptada esta peculiar pareja, a la que, perteneciendo supuestamente al estamento eclesiástico, se le permite viajar sin más compañía, y compartiendo una intimidad casi matrimonial. La naturalidad con que Asunta asiste a Peregrino en el baño resultaba escandalosa tanto en la España de Felipe III como en la del general Franco:

> ASUNTA. — Yo me ocuparé de ayudarle en el baño, comadre. Sólo manos como las mías, acostumbradas a pasar días tras día las cuentas del rosario por la lepra de las almas, pueden aliviar las llagas de las disciplinas[106].

El carácter inequívocamente lascivo de los cuidados que su compañera le prodiga viene refrendado algo más adelante:

---

[103] *Diálogos*... p.428.
[104] *Diálogos*... p.419.
[105] *Diálogos*... p.420.
[106] *Diálogos*... p.421.

> *(La cama del Peregrino tiene las cortinas descorridas y él, desnudo de cintura para arriba, está echado sobre la revuelta ropa, mientras Madre Asunta, que aparece sin otro vestuario que la saya de color litúrgico y un escaso corpiño, le da friegas suaves en la espalda. El Peregrino suspira estremeciendo de gozo)* (…)
>
> Peregrino. —Madre teneos, teneos, no tan abajo. *(Madre Asunta lanza una risita excitada y no ceja en su masaje.)* Me hacéis estremecer…[107]

El retrato poco edificante de la peculiar religiosa, anunciando aquellas de *Entre tinieblas* [1983] de Pedro Almodóvar, queda completado por su afición al vino que tiene como función presentar la falta de templanza del personaje. Además, si consideramos que el agua, en el caso de Peregrino, simboliza la realización de la pulsión erótica, para Madre Asunta, cuyo deseo ha quedado frustrado, el vino constituye un deleite de substitución, teniendo una caracterización casi viril:

> ASUNTA. — *(Bebiendo.)* Tú lo has dicho, compadre: fuerte y vigoroso como la sangre de Dios. *(Lo paladea, chascando la lengua.)* Esto alivia las penas y fatigas de cualquier cristiano. *(Ríe suavemente y bebe otra vez.)* ¡Qué dulce borrachera![108]

2.1.1.3 Labores de aguja y tejidos

En un principio, las labores de hilo y aguja pueden interpretarse dentro de una simbología fálica, como una preparación al matrimonio. Este sería el caso de la preparación del ajuar, que constituye así un itinerario iniciático en el que cada muchacha se prepara para la vida marital. En este proceso interviene igualmente un componente de traspaso en el que cada generación guía y transmite su experiencia a la siguiente. En *Diálogos…* vemos cómo la Posadera, no sin cierta ingenuidad, envía a Ursulina a casa de la Hidalga para que –aprendiendo labores– adquiera un barniz de distinción gracias al cual pueda acceder a un matrimonio ventajoso, como lo señala con algo de desprecio la Dueña:

[107] *Diálogos*… p.446.
[108] *Diálogos*… p.422.

> Ursulina me ha dicho que su madre piensa marchar a la Corte a poner un mesón de alto rango u hostería, como creo que ahora se llaman, y que precisamente por eso le da a ella, a la Ursulina, cultura en el decir y fineza de modales, y la envía a vuesa merced para que le enseñe primores y ademanes. Piensa la posadera que así la podrá casar con algún señor principal de la Corte[109].

Sin embargo, por la ausencia de los hombres, como en el caso de *Diálogos…* o por la cerrazón social en la que viven los personajes en *Los gatos*, las labores se convierten en una actividad de dilación, cuando no de sublimación del *Eros*. Dicha sublimación suele entrecruzarse también con la beatería en el fenómeno que el habla popular ha fijado en la expresión *"quedarse para vestir santos"*. En *Diálogos…*, en el momento en que la acción arranca, doña Tristeza, su Dueña y Ursulina se afanan en el bordado de paños que deben adornar el altar del convento en la fiesta de Pentecostés que se avecina.

> Tristeza. — No. Queda con Ursulina. Debe de terminar el bastidor y no podemos dejarla sola con esos cálices de seda. *(La dueña va a protestar)* ¡No protestes! Pentecostés ha de verlo concluido para el adorno del altar del convento. Se lo hemos prometido así a Mosén Blas. Es… una penitencia, dueña[110].

Pero la situación de la hidalga es algo más compleja que la de una simple solterona. Su *status* híbrido en tanto que esposa en un matrimonio no consumado, la sitúa en un *limbo social*, obligada en razón de su rango a aguardar como Penélope el incierto regreso del esposo:

> Tristeza. — Me dieron por esposa. No fui juez de mi destino.
>
> Dueña. — Pero lo sois… ahora. ¡Vayamos a la Corte!
>
> Tristeza. — Al contrario, dueña; ahora el destino se ha convertido en mi único juez. Aquí, clavadas[111].

Pero la irrupción de Peregrino dará al traste con el hieratismo de su existencia, lo que provoca que doña Tristeza, a diferencia de su modelo homérico,

[109] *Diálogos*... p.422-23.
[110] *Diálogos*... p.422-23.
[111] *Diálogos*... p.422-23.

abandone la labor, dejándola en manos de subalternas para, transgrediendo todas las normas del orden establecido, entregarse al falso santo.

Atención particular merecen igualmente los tejidos, no ya que bordan o tejen los personajes, sino los que ellos mismos llevan, ya que encierra un marcado simbolismo. Sin duda alguna la prenda más llamativa es la saya de madre Asunta. Quizá este elemento le fuera sugerido por una de sus fuentes más probables, Menéndez y Pelayo, quien, en el capítulo de su *Historia de los heterodoxos españoles* dedicado a los conventículos iluministas, señala:

> Las afiliadas de la secta vestían de beatas: con tocas y sayal pardo[112].

Pero Gómez Arcos va mucho más lejos que el erudito, haciendo de esta prenda de vestir un indicio de la transgresión del código de moral sexual de su portadora. La acotación que la describe no deja duda alguna a este respecto.

> Viste toda de negro, excepto una rutilante saya de color cuyo lujurioso revuelo se hará visible en ocasiones especiales[113].

Se trata de una prenda de ropa interior, la cual resultaba indecorosa mostrar. La indecencia de este atuendo resulta aún más evidente si consideramos que se trata de una religiosa a la que sólo debiera de estarle permitido llevar un sobrio hábito. Además, su particular color litúrgico puede hacer referencia al encarnado brillante que suele aparecer en casullas y ropajes de oficiantes, lo que constituye una nueva transposición de lo sagrado hacia lo erótico. Junto a su color, la textura del tejido también está cargada de sensualidad:

> ASUNTA. — Tiene un encaje bordado… Es tela tan suave que me alivia la dureza del camino[114].

Esta prenda llamará la atención de varios personajes. Ya citamos anteriormente el efecto turbador que producía en Peregrino, pero también la cándida Ursulina se siente atraída por ella:

> URSULINA. — Qué enagua más bonita, madrina. ¡Y qué airosa!

---

[112] MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (Primera edición 1880), 2003; Capítulo IV.
[113] *Diálogos*... p.418.
[114] *Diálogos*... p.421.

> ASUNTA. — Es color litúrgico, hija mía, improcedente para mozuelas como tú[115].

Pese a la, poco convincente y algo hipócrita, advertencia que sobre ella formula su portadora, lo cierto es que la atracción por esta prenda es un indicio que sugiere el peligro que amenaza a la honra de Ursulina, tal y como queda explicitado por boca de la Dueña:

> Dueña. — Siéntate, niña, mensajera del diablo. Y comienza a bordar. Tú también acabarás llevando sayas de color litúrgico[116].

También la toca con la que se cubre doña Tristeza de Arcos, recoge un sugestivo simbolismo sexual que remitirá en último término a la pérdida de su velo virginal. Además, ante la imposibilidad de mostrar la desnudez del cuerpo, Gómez Arcos opera un juego de ocultación/descubrimiento de un elevado erotismo (de manera análoga al guante de Gilda en la película homónima de King Vidor [1946], que tanto escandalizara a los censores franquistas).

Al principio, la hidalga se cubre para salir a la calle, siguiendo los usos de la época, pero en presencia de Peregrino, se quitará el velo en dos ocasiones. La primera vez lo hace sin saberse observada por Peregrino, quien la contempla a hurtadillas en una escena no exenta de voyeurismo:

> *(DOÑA TRISTEZA, hermosa y pálida, se desvela junto a la fuente, para refrescarse suavemente las sienes. El PEREGRINO la observa)*[117] .

En segundo lugar, cuando ambos personajes se hallan solos en el aposento de Peregrino, doña Tristeza se descubre, esta vez a petición del falso santo. En esta escena, el velo actúa como sinécdoque de todos los ropajes, sugiriéndose así la desnudez y el encuentro carnal, que será *obsceno,* en sentido etimológico, es decir fuera del campo de visión del espectador:

> Peregrino. — Desvelaos. (*Ella duda*). No tengáis miedo. Deseo miraros a los ojos. Nunca sé con certeza cómo ha de transmitirse mi virtud. A veces… basta con sólo la mirada… (*Ella se desvela*)[118].

[115] *Diálogos*... p.421.
[116] *Diálogos*... p.427.
[117] *Diálogos*... p.417.
[118] *Diálogos*…p.430.

Constatamos de nuevo que, para salvar las reticencias de la Hidalga, Peregrino se escuda en su falsa piedad:

> Peregrino. —No os dé pudor mi figura humana. Podría ser igualmente la de un deformado, o un anciano, o un niño de pecho. (…) No es impudicia desnudar el alma ante mí[119].

Sin embargo, una vez consumada la transgresión, doña Tristeza ya no oculta su rostro, mostrándose con orgullo y a cara descubierta:

> *(En el momento que ellas salen aparecen por la callejuela del convento DOÑA TRISTEZA, su Dueña y su DAMA. La hidalga lleva el rostro descubierto y tiene apariencia de transfigurada. Con una mano dulcemente colocada sobre el vientre atraviesa la escena con parsimonia y majestad)*[120].

2.1.1.4 Imágenes fálicas

Encontramos, por otra parte representaciones simbólicas del sexo masculino, particularmente llamativas en tanto en cuanto irrumpen en un entorno casi exclusivamente femenino. La primera de ellas es la espada, que tiene un carácter casi onírico ya que aparece en una alucinación o espejismo:

> Tristeza. — (…) No, no es un ejército que regresa. Es el sol de la tarde que, al morir, se rompe sobre el trigal y reluce como las espadas. Mis ojos a veces se confunden[121].

Sin embargo, una vez concebido el hijo tan anhelado y aplacada la frustración por la esterilidad, esas visiones desaparecen hasta de la memoria:

> Tristeza — ¡Qué inundación de fruto, de color! Apenas si recuerdo la forma de la espada, ni el brillo de las armaduras…[122]

Otra imagen fálica es la del látigo de las disciplinas de falso santo que aparece en tres ocasiones. En primer lugar lo vemos en el aposento, en la escena en la que madre Asunta se ofrece a Peregrino. El látigo, en tanto que objeto flácido, sin tensión, podría enfatizar la ausencia de atracción hacia ella por parte de su compañero de viaje.

---

[119] *Diálogos*…p.431.
[120] *Diálogos*…p.437.
[121] *Diálogos*…p.423.
[122] *Diálogos*…p.439.

El símbolo se invierte en la escena del intento de violación de Ursulina, en la que es el falso místico el que es rechazado. Este elemento irá ganando en intensidad hasta llegar a convertirse en una imagen de castración cuando, al final del acto segundo, cae entre las manos de la *Mujer 3*, quien lo utiliza para fustigar a los otros personajes femeninos. De esta manera, intenta sacar a esas mujeres del ataque de histeria colectiva en el que la llegada del alumbrado las ha sumido:

> Mujer 3° — ¡Pécoras! ¡La maldición de Dios caiga sobre vosotras! ¡Perras! ¡Calientes! (*Agarra el látigo de las disciplinas.*) ¡Látigo es lo que vosotras necesitáis!
>
> Asunta. — ¡Tente, anciana! ¿Te has vuelto loca? (*Esquiva un latigazo y dice por lo bajo al Peregrino.*) ¡Escóndete, Peregrino! (*Éste entra en la posada.*)
>
> Mujer 3°— ¡Locas de remate! ¡Herejes! Desde que llegaron aquí estos mal nacidos estáis manchando a diario el santo nombre de Dios con vuestras sucias bocas! ¡Malditas! ¡Culebras! ¡A vuestras casas! (*La emprende a latigazos con ellas. Madre Asunta huye al interior de la posada.*) ¡Satanás os confunda, perras calientes![123]

2.1.2 Simbología erótica en *Los gatos*

Si ya observamos en *Diálogos…* una profusión de alusiones a la sexualidad, en *Los gatos* podemos constatar cómo éstas se hacen aún más numerosas y sobre todo más explícitas. En primer lugar podemos señalar la existencia de una arquitectura de simbología fálico-vaginal, en la que unos objetos, en un principio anodinos, en el contexto general de la obra ya por su forma, puntiaguda o por su función— que se abre, por ejemplo— van a cargarse de una connotación fuertemente sexual.

2.1.2.1 Oposición interior/exterior

El primero de estos símbolos será el balcón. Es un elemento femenino tanto por contigüidad, ya que es el lugar en el que las jóvenes se situaban para hablar con los mozos, como por su forma, se trata de una apertura. Por otro lado, permite sugestivamente, la penetración del elemento viril dentro del gineceo que constituye el espacio escénico.

[123] *Diálogos…* p.456.

Ya en *Diálogos…* aparece una primera referencia a la ventana que, aunque no tenga la materialización escénica y la importancia estructural que tiene el balcón de *Los gatos*, prefigura su función como punto de entrada de lo masculino:

> *TRISTEZA.* — (*Se levanta bruscamente y se dirige a la gótica ventana del fondo. Al cabo de unos momentos dice:*) Dueña, ¿no es aquello un ejército? (*La DUEÑA mueve desalentada la cabeza, sin contestar*.) No, no es un ejército que regresa. Es el sol de la tarde que, al morir, se rompe sobre el trigal y reluce como las espadas. Mis ojos a veces se confunden.
> DUEÑA. — Vuesa merced ha escogido un claustro con demasiadas ventanas a la calle[124].

Como García Lorca en *La casa de Bernarda Alba*, se sirve Gómez Arcos de un elemento realista, ya que no hace más que reproducir el uso social de la primera mitad del siglo XX en el que sólo se consentía a los jóvenes dialogar a través de la reja o el balcón. Pero en este caso, en el contexto de *huis clos* que constituye la obra, adquiere un simbolismo suplementario que realza la atmósfera asfixiante.

El balcón se halla asociado indisolublemente al recuerdo de Paloma, la hermana muerta, ya que era ella quien con su presencia sensual atraía a los hombres que venían a hacerle la corte. Tiene en este sentido el balcón dos vertientes, al ser al mismo tiempo un mirador y un escaparate: lugar desde donde se observa y desde donde se es observada. Son esta duplicidad y la interacción que se deriva de ella, las que permiten a Ángela satisfacer una pulsión *voyeurista*, deleitándose en el espectáculo de coquetería que desplegaba su hermana Paloma, lo que permitía compensar su propia frustración sexual:

> Ángela —(…). Venían chicos a visitarla, cada día, y entonces Paloma se olvidaba de ellos. Abría el balcón, y hablaba con unos y otros. Le contaban cosas de la vida, y chistes, y hasta le decían algún piropo. Ella se ponía ahí, y yo aquí. Las dos reíamos[125].

Más adelante, esta escena dentro del escenario será reemplazada por la malsana contemplación del cuarto de los gatos.

---

[124] *Diálogos...* p.423.
[125] *Los gatos*, p.34.

El balcón le ofrece a Gómez Arcos la posibilidad de posicionar a sus personajes frente a la sexualidad. Ángela lo observa melancólicamente, deseando revivir esa época feliz gracias a la llegada de su sobrina Inés:

> Ángela. — Desde que mataron a Paloma, nunca más vi a un hombre a través de ese balcón. Calle desierta.
> Inés. — ¡Pobre tía Ángela! Perdona mi risa.
> Ángela. : — Pero volverán… ¿Verdad que tú los traerás?[126]

Sin embargo, se trata de una época que ya ha quedado atrás y a la que pese a las ingenuas ilusiones de Ángela, será imposible regresar:

> Ángela – Inés tiene que vivir. Tiene que conocer a muchos hombres... para poder elegir mejor. Estoy deseando verlos aparecer por ese balcón, como en otros tiempos.
> Pura – *(Seca)* Ahora ya no se estilan los balcones. Entran en casa[127].

Pura, por el contrario, se coloca deliberadamente de espaldas al balcón, lo que pone de manifiesto su obstinación en cerrarse por completo a todo lo que viniera del exterior, sobre todo si es de sexo masculino:

> No hay hombre que valga un solo pensamiento mío. Todo lo masculino que hay en mi mente y en mi corazón se refiere a Dios. Únicamente a Dios[128].

Así pues, el balcón permite poner de manifiesto la dicotomía entre lo interior y lo exterior. Aquí, como en *Diálogos…,* los personajes transgresores, Inés y Fernando, irrumpen desde el exterior.

Mediante otros símbolos de menor extensión Gómez Arcos continuará insistiendo en la oposición interior/exterior. Este será el caso de los medios de transporte. Así podemos observar una analogía fálica en ellos: el tren en el que llega Inés y sobre todo el barco en que navega Fernando, y cuyo simbolismo sexual queda explicitado por la propia Pura:

> Los hombres son como los barcos, llevan una brújula entre las piernas, y esa brújula no se equivoca nunca, nunca pierde el norte[129].

---

[126] *Los gatos*, p.36.
[127] *Los gatos*, p.50.
[128] *Los gatos*, p.36.

Por su parte, los navíos forman igualmente parte del elenco de fobias sexuales de doña Rosa, ya que se hallan asociados al abandono por su marido Félix:

> Rosa. — No me gusta el mar. Félix se marchó por el mar. Creo que en un barco[130].

Otro elemento tendente a abolir la barrera que separa *lo de dentro* con *lo de fuera* es el correo. La correspondencia como vínculo entre los dos jóvenes es una materialización de su relación pese a la distancia. Gómez Arcos va a utilizar aquí códigos sentimentales algo cursis que recuerdan a los del melodrama:

> Pura – Estoy preocupada. La semana pasada recibió dos cartas. Y anteayer otra.
> Ángela - ¿Blancas o azules?
> Pura. – ¡Qué tendrá que ver?
> Ángela - (Misteriosa) Tiene que ver.
> Pura. – Explícate.
> Ángela. – Tú no estás al corriente de las modas, pero dicen que ahora los hombres suelen usar sobres azules para cierto tipo de cartas. Lo sé por el cartero[131].

Esta relación, aunque meramente epistolar resulta intolerable para Pura ya que supone una fisura a través de la cual los peligros exteriores pueden penetrar y perturbar la calma claustral que hace reinar en la casa. Por esta razón se dispone a escribirle a Fernando para instarlo a poner fin a esta correspondencia. Para dejar clara la frialdad con que opera, el personaje huye en esta ocasión de todo sentimentalismo, adoptando un registro lo más formal posible:

> Pura. – "Estimado señor don fulano de tal, he sabido por mi sobrina Inés, de la que soy tutora… (…)"
> Mi querida sobrina, que por voluntad propia se ha colocado bajo mi protección, me ha hablado de su asidua correspondencia, y no me parece bien –creo que usted será de mi misma opinión, dado su carácter bondadoso– que una chica de apenas diecisiete años

[129] *Los gatos*, p.14.
[130] *Los gatos*, p.22.
[131] *Los gatos*, p.30.

> reciba tantas cartas de un… de una persona a quien sólo le une un natural sentimiento de agradecimiento.[132].

2.1.2.2 Simbología fálica

Si como acabamos de señalar, el balcón, al abrirse y cerrarse, podría ser considerado como símbolo de la feminidad, resultará también plausible considerar que la obra está salpicada de no pocas referencias al sexo masculino.

El primer motivo fálico con el que se topa el público es un objeto ausente, la farola, que une a la similitud formal, la luminosidad que se opone al ambiente de penumbra que reina en toda la obra. Pero sobre todo, lo que nos llama la atención es su simbología de la castración realizada por Pura a su entorno y que muestra el carácter del personaje desde el principio de la obra:

> Pura. — Pedí al Ayuntamiento que quitara la farola. No me interesa ver lo que pasa en la calle[133].

En segundo lugar podemos mencionar el bastón, que nos hace recordar la presencia del látigo en *Diálogos…* . Este objeto conserva además de su función utilitaria otra de orden simbólico. En efecto, había pertenecido al abuelo de Inés, y simbólicamente, es una representación de la autoridad patriarcal. El hecho de que, como en *La casa de Bernarda Alba*, se encuentre en posesión de una mujer, lejos de ser un signo de emancipación, viene por el contrario a reforzar el modelo de sumisión femenina ya que, en ausencia del varón, recaerá en mujeres como Bernarda o Pura la responsabilidad de perpetuar el modelo de dominación patriarcal y de represión de la mujer, sobre todo en el terreno sexual.

El bastón aúna además las fuerzas simbólicas del *Tánatos* y el *Eros.* Por un lado, representa el instinto de muerte al ser el instrumento con el que se ejecuta a Inés. Por otro, durante dicha ejecución los verdugos, personajes reprimidos sexualmente, se abandonan a sus instintos más bajos y parecen presas de un desenfreno que no concluye hasta la muerte de la muchacha y que tendrá casi tintes de éxtasis erótico:

> (…) *(Pura es ya una furia sin control que contagia a Ángela. Ésta la emprende también a golpes con la muchacha.)*

---

[132] *Los gatos*, p.62-63.
[133] *Los gatos*, p.11.

> Ángela - ¡Yo también quiero castigarla! *(Los gatos maúllan con furia. La paliza continúa. Inés cae al suelo, siempre intentando protegerse el vientre)*
> Pura - ¡Aquí, Ángela! ¡En el pecado! ¡En el crimen! ¡Pisotéala! *(Unen la acción a la palabra. Inés ya no grita. Al cabo de un tiempo, la furia de las hermanas termina tan repentinamente como empezó. Jadeantes, se apartan de Inés)*[134].

En tercer lugar, el personaje de Doña Rosa, en su *psicopatología cotidiana*, va a llevar, de manera incluso explícita, su obsesión sexual a no pocos objetos banales, como los enchufes o los tenedores:

> Rosa. — ¡Qué manía de juntarlo todo! En mi casa los tengo separados: unos en un cajón, otras en otro. Y para la luz, conmutadores, llaves, nada de enchufes. Así está el mundo, con tanta mezcla. Debe de ser sexual[135].

Otro símbolo fálico será el *pick-up* que a la forma punzante de su aguja une el componente de ligereza y frivolidad de la música y sobre todo del baile, que resulta insoportable para Pura.

2.1.2.3 Los gatos, como símbolo erótico

A todas luces, uno de los logros literarios más notorios de esta obra es haber creado una simbología tan rica y compleja en torno a los gatos mismos. Uno de los *haces de sentido* de la polisémica entidad que estos animales constituyen, es sin duda el de símbolo sexual.

Las uñas son la primera referencia fálica de estos animales domésticos, como señala la propia Pura:

> Pura — ¡Hombres…, ibas a decir! *(Se miden con la mirada)* Un día la arañaron. Los gatos tienen uñas.. *(Hacia Ángela)…* como los hombres[136].

Ángela realiza sobre ellos una proyección de sus propios sentimientos y fantasías, por lo que en referencia a ellos se conformará una elaborada prosopopeya. Se trataba de los animales de compañía de Paloma, quienes le arañaron provocándole una infección generalizada que causaría su muerte.

[134] *Los gatos*, p.68.
[135] *Los gatos*, p.23.
[136] *Los gatos*, p.34.

Ángela, sin embargo, interpreta este desgraciado accidente como un crimen pasional causado por los celos que los felinos sentían a causa de los hombres que venían a rondar a su ama. En primer lugar se les atribuyen deseos y atracción carnal por Paloma:

> Ángela — (…) Venían chicos a visitarla, cada día, y entonces Paloma se olvidaba de ellos. Abría el balcón, y hablaba con unos y otros. Le contaban cosas de la vida, y chistes, y hasta le decían algún piropo. Ella se ponía ahí, y yo aquí. Las dos reíamos. ¿Sabes?, los gatos se volvían inquietos, celosos. Ronroneaban alrededor de sus piernas –yo sé bien lo que querían, los impúdicos– pero Paloma no les hacía caso[137].

En segundo lugar se les describe como seres poseídos por el diablo:

> Ángela — ¿Animales dices? !Demonios! ¡Son demonios! ¿Y quién te ha dicho a ti que no piensan? ¿Estás tú dentro de su cabeza, para saberlo? Tú no has mirado bien sus ojos. Ni has leído los libros de tu tía, en los que se habla de demonios convertidos en animales. Tú no sabes nada, eres muy joven[138].

Por último lleva hasta lo absurdo estas elucubraciones imputando a los animales una auténtica voluntad criminal:

> Ángela — *(A Inés)* ¿Verdad que no es posible morir de un simple arañazo? Aunque ella lo pretenda así, estoy segura de que la envenenaron. Son como los Borgias. Se pusieron veneno en las uñas para corromperle la sangre. El veneno del odio, porque la odiaban[139].

Por su parte Pura no duda tampoco en utilizar el símil de los gatos para referirse al comportamiento masculino. En su visión el hombre es un depredador sexual, como los felinos:

> Pura — ¡Qué mente tan sucia, no piensas en otra cosa! *(Señala el cuarto de los gatos)* ¡Míralos! Son igual que los maridos: inquietos, hambrientos salvajes e impúdicos. Toman de ti lo que les conviene, y luego se echan a dormir, satisfechos[140].

---

[137] *Los gatos*, p.34.
[138] *Los gatos*, p.34.
[139] *Los gatos*, p.34.
[140] *Los gatos*, p.32.

Ante lo cual Ángela responde fingiendo flirtear con ellos:

> Ángela – *(A los gatos, con propósito de excitar a Pura)* ¡Bonitos! ¡Fierecillas! ¡Machos![141]

Incluso a Doña Rosa le gustaría compensar la ausencia del marido con uno de estos animales:

> Rosa. — (*Echando una mirada por la trampilla*) ¡Qué orondos y satisfechos! Me gustaría que me dieras el negro.
> Ángela. — ¿Estás loca? Eran de Paloma. ¿Cómo voy a dártelo?
> Rosa. — Chica, no veo que tenga nada de particular. Y a mí, un gatito me vendría muy bien. Me siento tan sola desde que Félix… desapareció[142].

En otro orden de cosas, cabe señalar lo llamativo de la presencia en mitad del escenario de "El cuarto de los gatos". Se trata de un ejemplo original de *teatro dentro del teatro* debido a su opacidad. El cuarto está provisto de una serie de mirillas para observar el interior, pero estas son demasiado pequeñas para que el público pueda acceder al espectáculo del "circo gatuno", como dice Inés, y únicamente puede comprender lo que ocurre en el interior gracias a las palabras y reacciones de los personajes. Solamente al final, cuando Pura y Ángela arrojan el cuerpo sin vida de Inés al interior, puede el espectador contemplar la escena a través de una proyección:

> (*Una proyección llenará el escenario con lo que está sucediendo dentro del cuarto; un enjambre de gatos hambrientos devorando el cadáver. Pura no se mueve. Ángela, ganada por la histeria, sigue este horror con gemidos, con risas, con gritos*)[143].

En realidad lo que interesa a Gómez Arcos es poner en escena a Ángela fisgando por las mirillas y obteniendo un placer mórbido que procede tanto de sus sufrimientos como del macabro espectáculo final.

2.1.2.4 La alimentación

Todo lo que se refiere a la comida es otra de las constantes en la obra de Gómez Arcos. Por un lado, el autor es heredero de lo que Juan Carlos

[141] *Los gatos*, p.32.
[142] *Los gatos*, p.21.
[143] *Los gatos*, p.70.

Rodríguez ha denominado *literatura del pobre*[144] en la que, como en la novela picaresca, el tema de la obra y la principal preocupación del protagonista consistía en procurarse alimento y en nutrirse. Pero además de esta vertiente social, encontramos también en este tratamiento obsesivo del tema de la alimentación una rica y compleja simbología sexual, comparable al atavismo culinario de Dalí[145].

Por un lado vemos cómo la función nutritiva se presenta como un trasunto de las pulsiones sexuales, que incide en el subconsciente hasta aparecer representado en el mundo onírico:

> Pura — Manuela, que el chocolate esté listo para cuando llegue la señorita Inés. No lo hagas espeso. Dicen que el chocolate espeso hace soñar con guarrerías[146].

En este sentido, vemos cómo la gordura se encuentra asociada a lo libidinoso, como lo muestra esta invectiva de Pura contra su hermana Ángela:

> Pura. — […] [H]asta estoy segura de que tú te habrías puesto los trajes de Paloma aunque reventara tu puto cuerpo […]. ¿Quiere la señorita que le diga lo que es? Una pecorilla. Una zorrona de cincuenta años, rechoncha y arrugada[147].

De modo que la gula y la lujuria caminan de la mano. Sin embargo, en la óptica de Agustín Gómez Arcos, el refugio en la comida y la gordura son negativamente connotados como una desviación malsana de instintos sexuales naturales. Por el contrario, Inés que –siguiendo el ejemplo de su madre– observa una actitud muchísimo menos culpabilizada con respecto a su sexualidad, asumiendo su embarazo no como castigo a una falta sino como un verdadero acontecimiento feliz, conserva una curiosa delgadez:

> Rosas. — Hija mía, el mar lo están recetando siempre para ponerse fuerte, para engordar y coger buen color, y fíjate en esta chiquilla… fíjate qué senos, como dos nueces[148].

Signo de que Pura y Ángela intentan transformarla a su imagen es el riguroso programa de engorde al que someten a la muchacha:

---

[144] RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos, *La literatura del pobre,* Granada: Comares, 1994.
[145] NÉRET, Gilles, *Dalí,* Colonia: Taschen, 1994; p.29.
[146] *Los gatos*, p.12.
[147] *Los gatos*, p.14.
[148] *Los gatos*, p.23.

> Inés. – *(Sonriendo)* Como lo menos cinco veces al día. El desayuno, un bocadillo antes de la comida, la merienda y la cena. Me paso el día masticando. Ah, y antes de dormir, un vaso de leche. Evita las pesadillas, según tía Pura[149].

Para los personajes represores, la comida es una actividad de compensación. Un ejemplo bastante sutil de este mecanismo lo podemos encontrar en la escena del catecismo en la que, para distraer a Loli, la hija de la criada de una conversación escabrosa se le ofrece un caramelo[150].

Pero sin duda donde más evidente se hace la identificación entre la alimentación y un comportamiento sexual patológico es en el tratamiento sádico que Ángela infringe a los gatos privándoles de comida, ya que este personaje extrae placer ante el espectáculo de su sufrimiento. Freud, además de señalar la confluencia del instinto de muerte con el instinto sexual, hace remontar el origen de estas pulsiones a la aparición de la dentición durante la infancia[151]. Esta consideración resulta particularmente sugestiva, teniendo en cuenta la importancia que los afilados dientes de los felinos ocupan en su interacción. La erotización de la relación entre el ama (persona que alimenta) y los animales (quienes devoran) se pone de manifiesto a través del comportamiento de Ángela.

En primer lugar, se muestra celosa desarrollando un fuerte sentimiento de posesión con respecto a ellos, que se manifiesta de manera particularmente virulenta cuando Manuela intenta darles de comer sin su consentimiento:

> Manuela. – Señorita, en la cocina hay raspas y cabezas de pescado para los gatos.
> Ángela. – *(Histérica)* ¡Yo soy quien tiene que decir cuándo comen los gatos! ¡Son mis gatos![152]

En segundo lugar, observamos cómo se recrea con una satisfacción lasciva en la dilación del calvario al que somete a los animales:

> Pura. – *(Ángela retuerce el hocico. Maúllan los gatos)* ¿Desde cuándo no les has dado de comer?
> Ángela. – *(Extasiada*) Desde hace una semana. Poco a poco se van acostumbrando, y aguantan más.

---

[149] *Los gatos*, p.40.
[150] *Los gatos*, p.19.
[151] FREUD, Sigmund, *Pegar a un niño. Aportación al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales,* Viena, 1919, Edición digital en *Librodot.com*
[152] *Los gatos*, p.19.

> Pura. – Acabarás matándolos.
> Ángela. – !No! No, todavía no. Quiero que vivan todo lo que sea posible. Son mi única ilusión[153].

Igualmente malsano resulta el placer que le proporciona la escena de canibalismo en la que, a través de sus gestos, se pone de manifiesto la excitación que experimenta al contemplar cómo los gatos devoran a uno de sus congéneres:

> Ángela. — (*Cuenta aterrorizado, pero con placer morboso, lo que se ve a través de la mirilla*). Es el más pequeño…, no ha podido resistirlo, y se ha abalanzado contra la mirilla…, está en el suelo, sangrando… (*Se lleva una mano crispada a la boca y casi sin aliento, continúa*) ¡Pura… Pura…., lo están devorando los otros…![154]

También aquí encontramos una contaminación del campo semántico de lo sexual sobre la escena del canibalismo animal, que se produce gracias a la yuxtaposición entre la narración que Ángela hace del episodio y la lección del catecismo que versa sobre el sexto mandamiento.

Ya mencionamos anteriormente la importancia de la escena en la que los gatos devoran el cuerpo sin vida de Inés. Sólo recordaremos ahora que en ese momento parecen saciarse tanto los gatos como su ama:

> (*Termina de repente, como ha empezado, pero ha dejado su huella en el clímax de la escena. Hay una pausa larga. Pura continúa petrificada. Ángela apenas puede hablar*)
> Ángela — Ya está. La han terminado. Parecía pequeñita, como una muñeca, entre esas fieras enormes. Que en paz descanse[155].

[153] *Los gatos*, p.11.
[154] *Los gatos*, p.19.
[155] *Los gatos*, p.70.

2.2 Actitud de los personajes ante el sexo

De manera algo somera podemos distinguir tres grupos de personajes en la obra de Agustín Gómez Arcos. En primer lugar encontramos los que, a imagen del Régimen, se aplican en imponer un represivo código de conducta moral. Otra categoría la componen los que ven cercenada su libertad sexual y sin rebelarse contra las instancias represoras y, por último, nos ocuparemos de quienes se atreven a transgredir los tabúes sexuales, pagando por ello un alto precio.

2.2.1. Personajes represores

2.2.1.1 Personajes represores en *Diálogos…*

En *Diálogos…* el primer personaje que actúa como represor es la Posadera, la cual adopta una actitud de desprecio con respecto a las mujeres que anhelaban el regreso de los hombres que marcharon a las Indias mientras que ella, por su parte se halla aparentemente liberada de toda pulsión sexual. Este personaje parece haber substituido la libido por el afán de ascensión social y la codicia. De tal actitud da muestra el distanciamiento con el que habla a su esposo; distanciamiento especialmente significativo ya que son estos dos personajes los únicos de toda la obra para quienes las relaciones sexuales no son objeto de prohibición:

> POSADERA. — (…) Marido, esas pajarracas me acaban de vaticinar tu muerte. Y yo me pregunto: ¿quién me traerá entonces la leña del monte? (*Ríe con suavidad*).
>
> POSADERO. — (*Después de beber*.) Eres el diablo, mujer.
>
> POSADERA. — (*Igual que antes*.) El diablo en tierra de ángeles. Anda, que te ayudo en el corral. (*Antes de salir*). Marido, se me ha ocurrido rifarte en época de feria. Aunque no vales mucho, tal como están aquí las cosas yo conseguiría una fortunita. Eres casi el único hombre de la comarca. (*Lo empuja hacia el interior, riendo y desaparecen*)[156].

La versión de 1980 matiza estas impresiones a propósito de la Posadera, convertida en Capaza, ya que muestra que como en el caso de Yerma, la inapetencia o ineptitud sexual proviene del marido:

[156] *Diálogos*…p. 412.

> Capataza. — ¡Dolor…! (*Risotada*) A mí, mi marido no me calienta ya las carnes, ni el pensamiento. Está escurrido, como una ubre de machorra por mucho que lo ordeño y lo ordeño de vez en cuando, que no soy de piedra. Pero… la última gota que le quedaba me la echó hace dieciséis años; mi Ursulina es el resultado[157].

Pero lo más pertinente con respecto a la Posadera no son sus propios apetitos sino el ahínco con el que se afana en proteger la reputación de su hija de las habladurías, impidiéndole que se mezcle con las otras mujeres. La protección de la honra de la muchacha no se hace solamente por una motivación moral sino porque supone proteger el valor de cambio de la virtud de la muchacha, esencial para el proyecto de ascensión social que, como no podía ser de otra manera, se apoya en un matrimonio ventajoso. Esta voluntad de reificación sexual queda explicitada en la reescritura de 1980:

> Capataza – [Ursulina es] otra raja que no me traerá sino problemas. El negocio que hubiera hecho yo si mi niña tuviera otra cosa entre las piernas… ¡Casa de putos os habría abierto! En cuanto a mi marido, si no fuera el capataz de la hacienda de la hidalga, con sueldo y choza, ¡os lo regalaba![158]

Queda así claro que la Posadera ha trocado el pecado de la lujuria por el de la avaricia.

En cuanto a los personajes de los que *a priori* podría esperarse una actitud mucho más severa con respecto a la transgresión sexual, los pertenecientes al clero, podemos destacar cómo se muestran sorprendentemente tibios frente a los pecados de la carne. En efecto, si bien en los dos primeros actos la tensión dramática gira en torno a la ausencia masculina y a la transgresión sexual que provoca la irrupción de Peregrino, en el acto tercero, la obra bascula hasta un terreno ideológico, es decir que el objeto del interrogatorio es, no tanto la naturaleza de las relaciones entre Peregrino y Tristeza, sino el sentido que se les concede a ellas desde el punto de vista de la religión. No es de extrañar, así pues, que no se les acuse de fornicación sino de herejía. Solamente, Mosén Blas, quien a fin de cuentas ocupa la única verdadera *imago paterna* de

[157] *Dialógos…* [1980] p.97.
[158] *Dialógos…* [1980] p.97.

toda la obra, pone interés en proteger a Ursulina y en recordar que ella es la verdadera víctima de la conducta de los acusados:

> Mosén Blas. — ¡Basta! ¡Basta, ya, bergantes! Madre Asunta, y tú, Peregrino, ¿habéis pensado en la hoguera? ¡Mirad hacia aquí! ¿Recordáis a esta desdichada criatura o se ha borrado ya de la memoria?
>
> Sor María. — ¡Pobre Ursulina! ¿Acaso padece enfermedad?
>
> Mosén Blas. — Es víctima de la culpa, incluso de vuestra propia culpa, Sor María. El miedo, el odio, la desesperación la han dejado muda.
>
> Asunta. — ¡Pobre ahijada mía! ¿Decís que no ha pronunciado ni una sola palabra? Eso me parece bien. Confiádmela, Mosén, que yo sabré curarla.
>
> Mosén Blas. — ¡Antes la confiaría a una serpiente venenosa, al mismo diablo! Caballero…[159]

2.2.1.2 Un personaje represor en *Los gatos*: Pura

De todos los personajes represores de las dos obras que estamos analizando, sin duda el más representativo es Pura. Su actitud castradora, como vimos anteriormente, quedaba retratada desde el principio cuando declaraba haber pedido que se arrancara la farola del callejón cercano. Por otra parte la acotación primera la situaba ostensiblemente de espaldas a la calle, mostrándose así hermética a toda intrusión del mundo exterior. Así el espectador se confrontará de manera muy visual con la imagen de una beatona. Mientras su hermana se consagra a preparar flores, ella se halla embebida en la lectura de un libro de sermones. Claramente, la religión ocupa el vacío vital provocado por una vida de reclusión, sublimando a través de ella una libido reprimida. Esta sublimación será desarrollada en la conversación que trata de los sacramentos de la comunión y del matrimonio. Mientras Ángela se ha pasado la vida fantaseando sobre una boda que nunca llegará, Pura hace patente su preferencia por la Comunión:

> Pura — En alguna ocasión mamá me dijo que tendría que casarme. “Una mujer debe vivir el día de su boda”, decía. “Es el

[159] *Diálogos*…p.463.

> día más hermoso, podía serlo tanto como el día de mi primera comunión: entre recibir el cuerpo de Cristo y recibir el cuerpo de un hombre hay una gran diferencia[160].

Hay algo muy carnal en esta manera de presentar la comunión, que sustituye la posesión física del cuerpo por la simbólica. Además, tanto la lectura del libro de sermones como la admiración que Pura siente por su autor, que es también su confesor, el padre Carrión, nos hacen pensar en una versión esperpéntica de *La Regenta*. Pero, más allá del tópico literario, este personaje revela una realidad social presente en España desde la última mitad del siglo XIX. Como señala Marie-Aline Barrachina, la creciente desafección por la religión por parte los hombres que se produjo paralelamente a la revolución industrial va a ser en parte compensada gracias a la atención particular que la Iglesia prestará por sus fieles de sexo femenino, sobre todo entre las clases acomodadas[161].

La propia Pura se presenta como un alma naturalmente piadosa, desprovista desde su infancia de todo apetito sexual:

> Pura — ¡Tú no puedes hablar! Te quedaste soltera porque ningún hombre te dijo ahí te pudras. Yo, en cambio, me quedé soltera porque quise. No hay hombre que valga un solo pensamiento mío[162].

Pero no se trata solamente de una represión interiorizada, sino que como agente castrador impone la mutilación afectiva a los personajes que la rodean. Fijémonos en la manera en la que la acotación vuelve a representarla en el segundo acto:

> Tiesa en el sillón, con el bastón de su padre junto a ella y haciendo punto[163].

La posición misma que ocupa representa su rigidez psicológica. Además se halla haciendo punto, otra labor de aguja e hilo, que como vimos a propósito de *Diálogos…* es una actividad de dilación o sustitución. Mención especial vuelve a merecer también el bastón que, además de testigo del poder patriarcal del que ahora es guardiana y depositaria, podría interpretarse como un

---

[160] *Los gatos*, p.48.
[161] BARRACHINA, Marie-Aline, *Femmes et démocratie : Les espagnoles dans l'espace public (1868-1978)* Paris : Sedes, 2007, p.42.
[162] *Los gatos*, p.36.
[163] *Los gatos*, p.47.

trofeo fálico, de castración, que cristaliza su victoria sobre la masculinidad expulsada del gineceo, y soterrada en el cuarto de los gatos.

También otra representación simbólica de la castración la encontramos en el consejo de "podar las plantas":

> Pura — Porque no te veo hacer visitas a los pobres, ni al hospicio, ni labores de aguja, ni podar las plantas del jardín[164].

2.2.2 Personajes reprimidos

2.2.2.1 Personajes reprimidos en *Diálogos…*

El grupo de personajes reprimidos está fundamentalmente constituido por las mujeres 1 y 2, que son representantes del conjunto de la población femenina de la ciudad. El comportamiento de estas mujeres presenta trazos –según el análisis de Marañón[165]– de delirio histérico:

> Peregrino. — (*Deteniéndolas.*) ¡Mujeres! (Ellas se vuelven hacia él, hechizadas por su voz). ¿Dónde vais? ¡Volved! (*Ellas se le van acercando en absoluto silencio.*) ¿Queríais verme?
>
> Mujer 1°. — (*Cogida por la histeria como las demás.*) ¡Santo, visítame!
>
> Todas. — ¡Visítanos!
>
> Mujer 1° — ¡Visítame, santo! ¡Concédeme tu gracia!
>
> Peregrino. — ¿Qué quieres de mí, mujer?
>
> Mujer 1°. — ¡Un hijo! ¡Soy sola y condenada! ¡Mi marido no vuelve! ¡Dame un hijo!
>
> Mujer. 2°. — ¡Noticias! ¡Noticias de los ausentes!
>
> Mujer 1°. — ¡Te lo hemos dado todo! ¡Concédenos tu gracia![166]

Esta situación no es otra cosa que el resultado de una soledad y frustración que no pasó desapercibida a Madre Asunta y a Peregrino, quienes, desde un principio, comprendieron las posibilidades de sacar el partido que estas circunstancias les brindaban:

---

[164] *Los gatos*, p.14.
[165] MARAÑÓN, Gregorio, "Los alumbrados y el espíritu español" en *Primer Acto*, n°54 (junio, 1964); p. 19.
[166] *Diálogos*…p.453.

> ASUNTA. — Ya las has visto, Peregrino. Todo el pueblo está lleno de ellas. Mujeres solas y desconsoladas, con el hombre ausente. […] Aquí se necesita la bondad de tus palabras. Tú y tus visiones les darán el consuelo y el alivio…[167]

Los personajes masculinos, por el contrario, salvo el falso santo, no parecen ser objeto de una fuerte pulsión sexual. Tanto el Posadero, por su edad, como los clérigos a causa de los hábitos y las órdenes a las que pertenecen, no desempeñan un papel sexual en la acción de la obra. De esta forma Gómez Arcos polariza toda la carga erótica masculina en torno a Peregrino.

Ursulina, por su parte, también podría catalogarse como personaje reprimido, no porque manifestara pulsiones contrariadas, sino muy porque muy al contrario pasa de un estado de inocencia, casi de ingenuidad, a un estado de opresión en el que el descubrimiento sexual se produce en una brutal agresión. Este abrupto paso del estado de ignorancia al de violencia provocará un traumatismo muy profundo, como lo vemos en el tercer acto:

> Mosén Blas. — He intentado por todos los medios hacerle hablar. He rezado para que abandonara su mutismo, con la misma fe que si tratase de sacarle un demonio del cuerpo. Todo ha sido inútil. La pobre chiquilla ha pronunciado constantemente la palabra "confesión", pero ninguna otra. Ni tan siquiera ha formulado una acusación. Sólo Dios sabe lo que hay dentro de ella[168].

Con Ursulina, se introduce un elemento bastante recurrente de su obra, que es el estupro, el cual aparecerá en la narrativa posterior (recordemos los casos de *María República*, o *l'Agneau carnivore* o *Bestiaire*). Por él, esta protagonista quedará "castrado afectivamente" ya que el intento de violación la habrá lastrado sin duda alguna. Si Feldman ha calificado la primera etapa de la dramaturgia gómezarquiana como unos "Espectáculos del sacrificio"[169], resulta razonable sugerir que Ursulina ocupa el lugar de víctima expiatoria sacrificada a la lujuria del falso místico.

[167] *Diálogos*…p. p.419.
[168] *Diálogos*…p. p.459.
[169] FELDMAN, Sharon, *Op.Cit.* 2002; p.43.

2.2.2.2 Personajes reprimidos en *Los gatos*

Al margen de Inés, quien pagará con su propia vida, el personaje que por su proximidad más sufre los rigores de Pura es su hermana Ángela. Con frecuencia es amonestada por sus deseos más que por sus actos. Lo que a Pura le parece censurable es su actitud libidinosa, asociando al deseo sexual el adjetivo calificativo sucio:

> Pura — ¡Qué mente tan sucia, no piensas en otra cosa![170] (…)
> Pura — Siempre con el pensamiento sucio.[171] (…)
> Pura. — ¿Por qué tendrás la memoria tan sucia?[172]

Pura, no duda tampoco en insultarla haciendo gala de una grosería impropia de una señora de su edad y posición:

> Ángela — Pura, mujer a mi edad...
> Pura — Las zorras no tienen edad. Son zorras hasta que se mueren[173].

Pura se concibe a sí misma como el único freno que le impide a Ángela ceder a la lujuria, incluso imaginando cuál sería su actitud si ella faltara:

> Pura — ¡Claro! Eso es lo que te habría gustado: que yo me metiera en un convento. ¡Si lo sabía!... Y entonces la señorita se habría quedado dueña de la casa, y no le habría puesto visillos al balcón ni habría mandado arrancar a la farola, y todo el día escuchando el *pickup*… y hasta estoy segura de que tú te habrías puesto los trajes de Paloma aunque reventara tu puto cuerpo, y te habrías hecho una peluca rubia con su pelo…, quién sabe si no le habrías cortado las trenzas para hacerte postizos[174].

Por otro lado, del mismo modo que la acotación inicial dibujaba los trazos fundamentales de Pura, Ángela se halla también retratada:

> *Con gran despliegue de tiquismiquis como recién inventados por ellas, Ángela arregla un ramo de flores en una mesita, flores*

[170] *Los gatos*, p.32.
[171] *Los gatos*, p. 53.
[172] *Los gatos*, p. 10.
[173] *Los gatos*, p. 50.
[174] *Los gatos*, p. 14.

> *frescas y naturales que contrastan con la vejez estancada en todo el salón*[175].

El personaje aquilata no pocos estereotipos de la cursilería tardo-romántica del drama sentimental. La referencia a las flores nos recuerda a la Doña Rosita lorquiana, pero en una versión grotesca. Tanto por su edad como por su aspecto físico hay algo soez en este personaje. A diferencia de su hermana, la soltería es para ella una auténtica alienación. No es de extrañar por tanto que las fantasías eróticas ocupen buena parte de su anodina existencia, como ella misma confiesa:

> Pura. — ¿Acaso lo sabes tú?
> Ángela. — No por experiencia. Pero he pensado mucho en ello.
> Pura. — Sí, hija, sí, no hace falta que me lo jures. Tú eres también de las que tienen ideas fijas. Seguro que hasta sueñas con estas cosas…[176]

Ante la imposibilidad de tener una vida marital propia, va a desarrollar una serie de mecanismos de sustitución en los que la contemplación desempeña un papel fundamental. Mientras Paloma estuvo viva, compensaba su frustración observando sus coqueteos con los diferentes jóvenes, viviendo así un cortejo "por poderes", actitud que no pasa desapercibida a Pura:

> Pura — ¿Piensas que me paso la vida como tú, babeando por lo que hacen y dicen los demás?[177]

Pura censura igualmente las esperanzas de revivir el pasado que Ángela funda en la llegada de Inés:

> Ángela — *(Sin hacerle caso)* Yo me sentaré a su lado. No se puede dejar sola a una chica de su edad. Los observaré, oiré lo que dicen y luego podré aconsejarle cuál es el que más le conviene.

---

[175] *Los gatos*, p. 21.
[176] *Los gatos*, p. 25.
[177] *Los gatos*, p. 52.

> Pura — Ya decía yo que tu interés era por algo. Quieres volver tú también al balcón[178].

La confrontación entre las dos hermanas a propósito de sus lecturas pone de manifiesto la obsesión sexual que anima al personaje. Como ambas son solteronas y no han vivido relación alguna, sólo se fundan en opiniones librescas. Mientras que Ángela se nutre de literatura sentimental, Pura se limita a textos religiosos:

> Ángela — ¿Y tú que sabes de maridos?
> Pura — He observado mucho. Y he leído. Todos son iguales.
> Ángela — Yo he leído otras cosas… muy distintas.
> Pura — ¡Guarradas![179]

No obstante, al avanzar la obra esta pureza de la cual la hermana mayor intenta ser la guardiana va desmoronándose al desgranarse la historia familiar. La sospecha de que Inés estaba en relaciones con un hombre será el detonante para que se desvelen los secretos de familia.

El primero de ellos se refiere a Paloma, cuyos escarceos parecen haber ido más lejos de lo que en un principio se suponía, y sobre todo más lejos de lo que Pura estaba dispuesta a aceptar:

> Pura — No puede haberme engañado. Su mirada es tan clara, tan limpia…
> Ángela — Te lo conté. Un día la pillé besándose con uno. Y él le tenía puestas las manos en pleno culo. Las dos manos, con los dedos abiertos. Te lo dije, no digas que no[180].

Por si fuera poco, se añade la confidencia de Ángela, quien le confiesa a Pura en una ocasión haber incurrido en una transgresión similar:

> Ángela. — ¿Yo? ¿Envidia yo? ¿Piensas que nunca me ha palpado un hombre?[181]

Su reacción de rechazo visceral pone de manifiesto la repugnancia física que para Pura supone el mero hecho del contacto con el género masculino, mientras que Ángela intenta, a pesar de todo, reivindicar su feminidad y el derecho a una vida afectiva satisfactoria:

---

[178] *Los gatos*, p. 50.
[179] *Los gatos*, p.32.
[180] *Los gatos*, p.54.
[181] *Los gatos*, p.54.

> Pura — ¡Ramera! Nunca más te dirigiré la palabra… ¡Besar a un hombre!
> Ángela — ¿Pero qué importancia tiene? ¡Soy una mujer!
> Pura — ¡Todas las putas dicen lo mismo! (…)
> Pura — ¡No me hables! ¡No me toques! ¡No me manches!
> Ángela — ¡Pura, escúchame![182]

Como Freud describiera en *Tótem y tabú* (1913), el transgresor de un tabú se convierte a sí mismo en tabú, siendo la prohibición que pesa sobre él, transmisible por el contacto.

Sin embargo, la relación entre Pura y Ángela no puede limitarse a una simple dicotomía represora/reprimida. Pese a que la mayor de las hermanas no perdía una oportunidad de poner de manifiesto su falta de deseo sexual, debemos observar con mayor detenimiento la psicología del personaje. Como también señalara Freud, hay a la raíz del tabú una ambivalencia afectiva[183]. El tabú se construye para contrarrestar la fuerza de atracción de lo prohibido. De este modo, todo el tiempo y energía que Pura consagra a erradicar cualquier presencia masculina de su entorno es síntoma de la fuerza de sus propias pulsiones sexuales subyacentes. Si analizamos al personaje de Pura desde este ángulo, podemos observar cómo su supuesta pureza resulta no ser sino un sepulcro blanqueado. A lo largo del texto, algunos detalles dejan entrever este magma subterráneo que consume al personaje. Así, vemos como el aguijón de la tentación también la atormenta, aunque su reacción será acallar y reprimir estas pulsiones de manera solitaria:

> Pura — La voluntad se ejercita. Yo también he tenido mis debilidades interiores.
> Ángela — ¿Tú también, Pura?
> Pura — Pero las he superado. Muchas veces con dolor, con lágrimas que nadie ha visto[184].

La naturaleza de esas debilidades no son desarrolladas de manera explícita en la obra de teatro, reforzándose así el tabú que les rodea.

Para concluir, nos atreveremos a realizar una última interpretación de la interacción Pura/Ángela. En nuestra opinión, Gómez Arcos sugiere entre líneas

---

[182] *Los gatos*, p.54-55.
[183] FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú,* Viena, 1913, Edición digital en *Librodot.com*, p. 14.
[184] *Los gatos*, p.56.

una relación lésbica e incestuosa. Esta lectura puede parecer abusiva a quien se cantone únicamente a *Los gatos.* Por el contrario, quien esté familiarizado con la novelística posterior de Gómez Arcos, sobre todo *L'agneau carnivore* o *Bestiaire*, en la que las relaciones sexuales entre hermanos de un mismo sexo ocupan un lugar preponderante, considerará mucho más razonable la afirmación de que Pura y Ángela funcionan en cierta medida como pareja y, como tal, discuten y se reconcilian:

> Ángela — *(A quien está sacando de quicio por momentos)* ¡No me trates así! (…)
> Ángela — ¡Me mataré! ¡Ahora mismo me mato! ¡Me echaré a los gatos para que me devoren! ¡No quiero vivir más! (…)
> Vuelvo a tenerte miedo, a irritarte, a constatar que ya no me quieres…
> Pura — ¿Que yo no te quiero? ¿Tú sabes lo que dices? Que yo no te quiero… Tendrán que pasar años, quizá morirme, para que tú comprendas algún día lo mucho que te quiero. (…)
> Ángela — Pura, dame un beso (…) Si no me besas es que no me quieres. *(Luchando consigo misma, Pura se le acerca y la besa en la frente con tímida rapidez. Ángela se transfigura)*[185].

En esta pareja Pura desempeña el papel dominante adoptando una postura masculina subrayada por la posesión del emblemático bastón paterno. Por su parte Ángela se presenta como una caricatura esperpéntica de los códigos sentimentales pequeño-burgueses de la feminidad. Obedeciendo a esta caracterización observamos que la primera es fría y calculadora mientras la segunda es de un apasionamiento que por momentos alcanza el histerismo. Además el motivo del beso podría esbozar muy sutilmente la posible relación secreta o cuando menos reprimida entre ambos personajes. Igualmente, en torno a este elemento encontramos la furibunda reacción provocada por la confesión de Ángela de haber besado a un hombre, que no es ajena al sentimiento de los celos y en el que la referencia a la cama vuelve a orientarnos en el mismo sentido:

> Pura — *(Repentinamente presa de histeria)* ¡Ni yo a ti! Nunca más volverás a besarme. Nunca. ¡Nunca! Ni siquiera cuando me haya muerto, si tienes la puta desgracia de que me muera antes que tú. Me levantaré de la caja si tienes la osadía de ponerme la

[185] *Los gatos*, p.57.

> boca encima, de rozarme. Y de ahora en adelante, tú en un extremo de la mesa, yo en el otro, tú en tu cama, yo en la mía. Y ni se te ocurra pasar por mi lado. Y en la iglesia, separadas, lejos una de la otra, como dos extrañas. *(Rompe en sollozos)*
> Ángela — *(Asustada)* Pura, ¿qué te sucede? Háblame, ¿qué te pasa?
> Pura — ¡Ramera! Nunca más te dirigiré la palabra… ¡Besar a un hombre![186]

La puesta en escena de 1992 por parte de Carmen Portacelli, en la que los papeles de las dos hermanas son atribuidos a Héctor Alterio y a Paco Casares, difumina aún más la identidad sexual de los personajes. El deseo de borrar la frontera sexual macho/hembra reemplazada por una visión más flexible, más socio-psicológica que biológica, anticipa la noción de género tan en boga en la primera década del siglo XXI, y que constituirá ya el núcleo de dos obras de la etapa parisina del autor: En *Adorado Alberto,* el personaje central es un travesti, mientras que *Pré-papa,* gracias al recurso a la ciencia-ficción, nos presenta en un escenario-postnuclear a un hombre que queda embarazado. El poder transgresivo de estos personajes radica en su carácter ambiguo, como señala Feldman:

> En *Adorado Alberto*, tanto como en *Pré-Papa*, el cuerpo humano emerge como sitio destacado de la transferencia alegórica. (...) Los protagonistas de estas obras se caracterizan como seres híbridos que eluden cualquier caracterización fija. Por debajo de estas caracterizaciones ambiguas se propone el concepto de género sexual como una noción culturalmente y psicológicamente construida, cuya existencia nunca depende de los hechos biológicos o fisiológicos. (…) [Para Gómez Arcos] la diferencia entre macho y hembra es una ocurrencia efímera que evolucionó en la naturaleza como resultado de las necesidades reproductivas pero que muy fácilmente podría volver a su estado primordial de no diferencia[187].

[186] *Los gatos*, p.55.
[187] FELDMAN, Sharon, *Op.Cit.* 1998; p.49.

Podría objetarse que esa puesta en escena es muy posterior a la primera redacción y que no obedece a la intención original del autor, sino que supone un cambio de posicionamiento muy posterior en su carrera. Sin embargo, la gran coherencia del conjunto de la producción *gómezarquiana* nos hace pensar que aquí, como en otros casos, estos elementos transgresores no aparecen súbitamente en el exilio, sino que se hallaban ya presentes en los textos de los años sesenta pero permanecían en estado latente, a la espera de que las condiciones políticas fueran propicias a su eclosión.

Los personajes que desempeñan el papel filial serán igualmente víctimas de los rigores represivos de Pura. En primer lugar, Inés será abocada a un final trágico, tras negarse a poner fin a su relación con Fernando, defender la memoria de su madre y confesar su embarazo.

Incruenta pero no menos implacable es la represiva educación de la que será objeto Loli. Pura se afanará en inculcar a la hija de la criada Manuela su ideario de "pureza". Para poner de relieve la severa moral a la que la niña está sometida, Gómez Arcos ha seleccionado la escena de una catequesis, inspirada en su propia experiencia del aprendizaje de la lectura en el catecismo Ripalda, breve compendio teológico que todo españolito de la época estaba obligado a aprender de memoria:

> Yo empecé a leer en esos montes de Almería y el sacristán Joaquín para que leyera el catecismo Ripalda para la primera comunión. Lo he recogido en mi obra *Los gatos*[188].

No es casual que las partes del texto religioso elegidas en la obra para la recitación conciernan precisamente al sexto mandamiento: "No cometerás actos impuros". El diálogo pone de manifiesto lo absurdo de una instrucción moral completamente basada en la imposición vertical de unas pautas de comportamiento que no dejan al sujeto la posibilidad de no adherirse a ellas. En primer lugar, el tabú sexual es tan poderoso que impone un lenguaje elusivo y completamente opaco para la catecúmena que repite mecánicamente el texto del manual:

[188] BLANCO, Miguel Ángel, *Op.Cit.* p.135.

> Loli. — "La destemplanza, las miradas y las conversaciones ocasionadas."
> Pura. — "¿Sabes tú qué quiere decir eso?
> Loli. —No.
> Pura. — Los hombres… quiero decir la gente honesta te mira siempre a los ojos. Desconfía de los que te miren… a otras partes del cuerpo.
> Loli. — ¿Qué partes, señorita?
> Ángela. — Las tetitas, por ejemplo.
> Loli. — Mamá me mira la lengua, para ver si tengo el estómago sucio.
> Pura. — Tu madre es tu madre, no es la gente[189].

En segundo lugar, la lección denota una obsesión sexual por parte de Pura, quien anticipa y proyecta una significación sexual en episodios banales, provocando la incomprensión inocente de Loli:

> Pura. — Eso es; las buenas compañías. Dime, ¿cómo son las niñas de tu escuela?
> Loli. — No lo sé, señorita. Tontas…
> Pura. — Quiero decir …, ¿van solitas al lavabo o van de dos en dos?
> Loli. — Solas, señorita. La maestra no nos deja ir juntas. Cuando una levanta el dedo tiene que esperar a que vuelva la otra.
> Pura. — Muy bien hecho. Es una buena maestra.
> Loli. — El otro día, la Tere se meó en el pupitre[190].

Doña Rosa constituye un caso particular, ya que es un personaje reprimido, no por un agente exterior sino por su propio psiquismo. Ya hemos mencionado con anterioridad la auténtica fobia sexual que sufría y que le hacía insoportable hasta oír hablar de cualquier objeto, que por su forma o función pudiera remitir a la función reproductora. A todas luces este desorden psíquico se halla en la base del fracaso de su matrimonio: ante su reiterada negativa a satisfacer el débito conyugal, Félix, su marido la abandona fugándose con una de

[189] *Los gatos*, p. 18-19.
[190] *Los gatos*, p. 18.

sus amigas. Frente a esta situación se enroca en un mecanismo de denegación de la realidad:

> Rosa. — Me siento tan sola desde que Félix… desapareció.
>
> Pura. — Se fue. Te dejó.
>
> Rosa. — Prefiero pensar que desapareció. Como los de la guerra[191].

De esta forma se transforma de mujer abandonada en viuda de guerra, invirtiendo así la vergüenza provocada por el escandaloso comportamiento del esposo, y reafirmando su posición en el bando de los vencedores. Cuando Pura y Ángela sacan a colación esos "complejos de matrimonio", finge ostensiblemente indignarse y poner fin a su amistad, ya que no se respeta su intimidad, aunque, como Pura predice, no tardará en reaparecer.

Por otra parte, también constatamos cómo doña Rosa proyecta un deseo reprimido sobre Loli, al reparar en las formas incipientes que van apareciendo en su fisionomía:

> Rosa. — Oye, Pura, esa niña, la de la criada, ¿no está demasiado crecida para hacer la primera comunión? O al menos para hacerla en público…
>
> Pura. — ¿Y cómo quieres que esté? Ha cumplido nueve años.
>
> Rosa. — Es que tiene un cuerpo que… A mí me parece una irreverencia que vaya a comulgar vestida de blanco. ¿No te has fijado en que ya se le señalan las…? Vamos, que empieza a tener formas y bultos[192].

A través de la proyección de este deseo homo-erótico, pedófilo o incestuoso, que será el eje central de novelas posteriores como *L'agneau carnivore* o *Bestiaire,* Gómez Arcos insinúa la malsana obsesión de una sociedad que, a fuerza de prohibir el sexo, lo hacía omnipresente.

2.2.3 Personajes transgresores

2.2.3.1 Personajes transgresores en *Diálogos…*

El primero de los personajes que se alza contra el orden moral establecido que vamos a analizar será Madre Asunta. Lo primero que Gómez Arcos deja claro en su caracterización es su doblez, como se ve en esta acotación:

[191] *Los gatos*, p. 21.
[192] *Los gatos*, p. 21.

> *Ella también refleja en su rostro toda su personalidad: a veces es la máscara de la virtud, a veces la viva imagen del vicio*[193].

Es cierto, sin embargo, que tanto el lector como el espectador pronto verán caer esa máscara para hallarse confrontados a su auténtica y poco virtuosa naturaleza. Este personaje puede haberse inspirado de la pléyade de monjas milagreras que pululaban en la España de los Austrias, pero rápidamente se advierte que tiene más de Trotaconventos que de Teresa de Ávila. Su comportamiento, a este respecto, no puede ser más alejado de la ortodoxia. En primer lugar se le llama *Madre Asunta,* pero no se menciona la orden a la que pertenece, ni a qué regla está sometida. En segundo lugar, su peregrinar también resulta harto sospechoso. El lector los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer o los *Milagros de nuestra señora de* Berceo recordará que romerías y peregrinaciones eran, con mucha frecuencia, ocasiones en las que la moral era mucho más relajada. Por si fuera, poco tampoco se menciona el destino de la peregrinación, dándose a entender que el modo de vida de Madre Asunta y de Peregrino está basado en el mero viaje, sin importar a dónde conduzca éste.

Sólo la Dueña parece haberse percatado del carácter concupiscente y pecaminoso del personaje:

> Dueña. — Esa vieja me parece a mí que es afecta a mucha gente[194].
>
> Ursulina. — Madre Asunta dice que tal vez vos… que tal vez deseéis… Claro que a continuación habla de vuestro linaje… pero asegura que el dolor del corazón tiene la misma intensidad para todos los humanos, los de abajo y los de arriba.
>
> Dueña. — Esa madre de la virtud sabe muy bien por dónde caminan las aguas. […]
>
> Tristeza. — Madre Asunta me acompañará al regreso.
>
> Dueña. — Así no os comerán los demonios. No se atreverán con ella. Tened. Cubríos bien[195].

Encontramos en todo lo que se refiere a Madre Asunta una contaminación semántica de lo religioso hacia lo erótico, como pudimos ya antes

[193] *Diálogos*…p. 418.
[194] *Diálogos*…p. 426.
[195] *Diálogos*…p. 427.

observar en la mencionada saya de "color litúrgico". Recoge aquí Gómez Arcos una larga tradición que nace en las misas de amor de la Baja Edad Media y que llega hasta el modernismo decadentista de las *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío o las distintas *Sonatas* (1902-1095, narrativa; 1906, adaptación teatral) de Valle-Inclán. En dicha tradición, la imaginería religiosa constituye una metáfora erótica. Además, este fenómeno constituye una inversión de los géneros místicos que se servían de la imágen erótica para simbolizar el amor divino.

Sin embargo, bajo esta retórica hueca, las intenciones de Madre Asunta no pueden estar más claras, ya que ésta no cesa de intentar granjearse los favores sexuales de su compañero de viaje. Los cuidados que le prodiga van encaminados a ese fin y sus palabras encierran una indudable lascivia, como cuando afirma:

> –No he visto tu cuerpo todavía[196].

Pero estas artimañas no producen el efecto esperado, no porque al tentado lo retenga un escrúpulo moral sino porque personajes más jóvenes, la hidalga y Ursulina, serán el objeto de su deseo. No obstante, no puede negarse que exista una cierta atracción entre el alumbrado y su compañera de andanzas e incluso puede observarse entre ambos una relación edipiana:

> Asunta. — (*Con la misma risita*). Eres como un chiquillo… ¡Tu carne es tan fresca! (…) (*Tierna*). ¿Quién iba a tratarte mejor que yo, santurrón mío? (*Lo incorpora medio abrazado sin que el Peregrino haga nada por evitar su abrazo.*) ¿Te encuentras cansado ahora?
>
> Peregrino. — ¡Ajá! Vos deberíais haber sido mi madre. ¡Sois tan tierna![197]

Frente a la frustración provocada por el rechazo de Peregrino, Madre Asunta tienes dos reacciones que vuelven a corroborar su poca virtud. En primer lugar hace gala de voyeurismo, ocultándose para asistir furtivamente al encuentro entre el alumbrado y doña Tristeza y, en segundo, se da a la bebida, bajo los efectos de la cual deja caer la máscara de la hipocresía, mofándose abiertamente de la superchería de la que ella misma es una de las principales partícipes:

[196] *Diálogos*…p. 419.
[197] *Diálogos*…p. 477.

> (*MADRE ASUNTA ha mirado la escena con cara terrible. Por fin, reacciona y empina de la jarra. Luego su boca se tuerce en una mueca y sale. A continuación se oye lo siguiente*.)
>
> Posadera. — Pero comadre, ¿dónde vas a estas horas de la noche?
>
> Asunta. — Déjame, posadera. Voy a visitar a Sor María de los Ángeles y a Mosén Blas…, ¡a invitarles a un trago! (*Lanza un risotada. Ya ha aparecido en la puerta de la posada, y tras ella, la posadera.*)
>
> Posadera. — ¡Comadre, te has vuelto loca! ¿Qué dirán cuando te vean en ese estado?
>
> Asunta. — ¡Loca de remate! (*Echa un trago y después ríe*.) ¡Un hijo de su vientre! ¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja![198]

Al igual que ocurriera con madre Asunta, la acotación de presentación de Peregrino nos revela la visión que Agustín Gómez Arcos tiene del iluminismo, muy probablemente inspirada por Menéndez y Pelayo[199], en la que la componente erótica prima frente a la espiritual. También la descripción que la Dueña hace de él muestra la preeminencia de lo carnal frente a lo religioso en este personaje:

> Dueña. — Se dice que es un santo varón iluminado.
>
> Tristeza. — Ah… No, no lo sabía con certeza. ¿Tú le has visto?
>
> Dueña. — (*Vacilante*) Sí.
>
> Tristeza. — Y ¿cómo es?
>
> Dueña. — Un hombre joven, un mozo gallardo…, y no me explico cómo ha escogido la profesión de santo. A decir verdad, la santidad reniega de su apariencia[200].

Este personaje carismático y libidinoso se asemeja más al gurú de una sexta del Siglo XX que a un místico del Siglo de Oro. Este comportamiento ha sido calificado por Marañón[201] como "donjuanismo de sacristía" y se trata en realidad de un caso de *solicitación*, que era uno de los principales cargos que instruía el

[198] *Diálogos*…p. 434.
[199] MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (Primera edición 1880), 2003; Capítulo IV.
[200] *Diálogos*…p. 424.
[201] MARAÑÓN, Gregorio, *Op. Cit*.; p. 15.

Santo Oficio contra clérigos, sobre todo confesores, que intentaba sacar partido de su posición para acceder a los favores sexuales de mujeres de su grey.

La estrategia de Peregrino, por otra parte, no está desprovista de frialdad, como lo demuestra el que, tras haber confesado no haber tenido visión alguna durante su trance, prosigue su plan aleccionado por su compañera:

> Peregrino. — Nada puedo decirle. Nada he vislumbrado que a ella se refiera.
>
> Asunta. — No seas cándido, pichón. Comparte con la dama una jarra de vino y el fuego de tu cuerpo… Ella se irá contenta.
>
> Peregrino. — ¿Podré consolarla… con sólo eso?
>
> Asunta. — ¿A qué mujer no podrás consolar tú, santo mío?[202]

Si bien es cierto que se siente inmediatamente atraído por la hidalga, no lo es menos que su comportamiento sigue ciertas pautas racionales. En primer lugar, junto con su cómplice, ha analizado a la población que los acoge y ha detectado el punto débil de las mujeres del pueblo: la soledad.

A continuación, guiada por madre Asunta, doña Tristeza de Arcos entra en el aposento del falso beato que yace, a oscuras, fingiendo haber sido presa de una visión. Se procede a una verdadera puesta en escena de la seducción. Para atraer hacia su trampa a la hidalga, Madre Asunta había hecho correr la voz entre las mujeres de que Peregrino podía, gracias a sus visiones, aportar las respuestas acerca del paradero de sus esposos. En realidad se trata de, como hace cualquier manipulador, decir justamente lo que su víctima quiere oír, con el fin de ganarse su adhesión para que ésta se abandone a él. Además, para vencer la tímida resistencia de la dama hace un despliegue de sensualidad que conjuga varios sentidos: el oído, gracias a un suave tono de voz, el tacto, al acariciar su cabello y, por último, la vista, con el juego de sombras en el que se encuentra el aposento.

A pesar de todo, este virtuosismo en el arte de seducir no será suficiente para vencer los escrúpulos de la señora. La verdadera clave del éxito de sus manejos será extremadamente racional. Peregrino ha sabido detectar en Doña Tristeza los signos de una frustración muy enraizada en la personalidad de la hidalga: la de no poder ser madre, así como un defecto: la soberbia. Ambos conjugados son la clave de que la hidalga conceda tanto crédito a las artimañas

[202] *Diálogos...* p.428.

del falso santo, ya que éste le propone exactamente la cristalización de sus deseos:

> Tristeza. — Contad con ello. Necesito tener una esperanza, creer en algo.
>
> Peregrino. — (*Acariciándole el cabello e iniciando, mientras habla en tono extasiado, una serie de finísimas y tiernas caricias en el cuerpo de la dama.*) Vuestro dolor y soledad me han llegado al alma y he visto claramente que la Divina Providencia no es contraria a que hoy, vos y yo, realicemos el acto de creación que mueve al mundo desde su principio…[203]

Pero tales artes solamente surten efecto una vez, que será suficiente para que la hidalga quede embarazada. Consumado "el milagro", Tristeza se mostrará completamente insensible a los requiebros de Peregrino, quien intenta en vano prologar el idilio. En primer lugar hace gala de una enérgica efusividad que es no menos vigorosamente rechazada por la dama.

> Peregrino. — ¡Dejad que os estreche entre mis brazos! ¡Qué horas, qué días de ansiedad he pasado por vos, paloma mía! ¡Dejad que confunda mi cuerpo con el vuestro!
>
> Tristeza — (*Luchando por desasirse*.) ¡Teneos, teneos! Me apretáis demasiado el vientre… ¡Soltadme! (*Se suelta*.) ¡Oh! Temo que se asfixie la milagrosa criatura. Sois demasiado brusco, demasiado terreno[204].

A continuación, ante la evidente ausencia de magnetismo físico intentará servirse de la retórica sentimental tradicional con idéntico resultado:

> Peregrino. — (*Intentando de nuevo abrazarla sin que ella aceda*.) ¿Por qué no habéis venido a visitarme? He creído morir de soledad sin vos.
>
> Tristeza. — ¿Soledad decís? ¿Visitaros yo? ¿Os habéis vuelto loco? No os comprendo, amigo mío. ¿Tan cerca estáis del pecado, vos, un santo de vida tan ejemplar, para que os atreváis a esperar

[203] *Diálogos*… .p.432.
[204] *Diálogos*… .p.444.

> mis visitas? ¿Acaso me consideráis como a una moza de posada?[205]

El embarazo, así pues cierra el breve espacio abierto a la transgresión, obligando al personaje a dirigir su libido hacia otro objeto: Ursulina. Dos serán los componentes principales que caracterizan la actitud del falso vidente con respecto a la muchacha: el abuso de confianza y de violencia. A diferencia de la relación que se entablaba con la hidalga, que está basada en el consentimiento recíproco, con respecto a la muchacha, de lo que se trata es de un intento de dominación. La intención de Peregrino es la de abusar de la inocencia de la joven. Para ello tratará de valerse del prestigio en tanto que "hombre santo" para seducirla. Como en el caso de la hidalga, intentará hacer creer que la transgresión erótica viene abalada por la voluntad divina, pero al contrario de su señora Ursulina se mostrará sorprendida por tal actitud:

> Ursulina. — (*Dejándole tomar su mano*.) No os entiendo. Pensé que no necesitabais atenciones terrenas[206].

Y cuando los envites se hace patentes intentará zafarse horrorizada:

> Ursulina. —. ¿Por qué me tenéis abrazada?
>
> Peregrino. — Te cuento una historia que he vivido.
>
> Ursulina. — Me apretáis mucho. Me hacéis daño. Siento que pierdo la voluntad… Vuestro aliento me quema…[207]

Ante la negativa de la muchacha a ceder a su solicitud la respuesta de Peregrino se traducirá en un intento de violación. Sus palabras en ese momento son muy reveladoras del funcionamiento del personaje. Mientras, que por un lado, no duda en utilizar la fuerza para vencer la resistencia de su víctima, por otro lado no cesa de repetir:

> Peregrino. — Resiste… Resiste, paloma. Serás tan poderosa como yo. Dios te está señalando. Mi aliento es el Espíritu que penetra en el tuyo… Te estoy iluminando. Resiste… No pienses, paloma… paloma… (…)

[205] *Diálogos*… .p.444.
[206] *Diálogos*… .p.460.
[207] *Diálogos*… .p.461.

> Peregrino. — Sé fuerte… Sé fuerte… Resiste. Resiste, palomica… Mis besos te abrirán otro camino… el camino de la dicha eterna[208].

A través de esta antífrasis vemos como el alumbrado ha invertido la heterodoxia. Al arrogarse la facultad de interpretar la voluntad divina ha transformado la transgresión en imperativo.

Finalmente, la muchacha consigue zafarse gracias a un objeto inesperado, el látigo de las disciplinas, que en sus manos se convertirá en imagen de la castración del violador. Pero, a pesar de su vigorosa, actuación el acto III nos muestra a Ursulina completamente traumatizada por la agresión sufrida, incapaz de articular palabra.

El último de los personajes transgresores de los que vamos a ocuparnos es la hidalga doña Tristeza de Arcos, que es uno de los más complejos de la obra. En tanto que miembro del estamento nobiliario, es uno de los agentes garantes del orden establecido y por tanto *represores,* pero al mismo tiempo, como mujer se halla igualmente reprimido. Paradójicamente, es objeto y sujeto de su propia represión, como demuestra su negativa a los repetidos requerimientos de la Dueña para abandonar la ciudad y establecerse en la Corte, donde tendría la posibilidad de escapar de su asfixiante vida, pero parece que hay en el personaje una incapacidad intrínseca a poner en tela de juicio una posición social heredada, que llega a calificar de destino:

> Tristeza. — Me dieron por esposa. No fui juez de mi destino.
>
> Dueña. — Pero lo sois… ahora. ¡Vayamos a la Corte!
>
> Tristeza. — Al contrario, dueña; ahora el destino se ha convertido en mi único juez. Aquí, clavadas[209].

Al igual que las otras mujeres de la localidad, su vida está marcada por la ausencia de un esposo al que prácticamente no conoció, a quien su familia la unió en un matrimonio que ni siquiera tuvo tiempo de consumarse. Sin embargo este inmovilismo está minado desde la base por la angustiosa y lancinante insatisfacción en la que vive:

> Tristeza. — ¡Calla! (*Se pasea nerviosa por la escena.*) ¡Vieja! ¡Vieja! *(Su paso se convierte en el de una fiera enjaulada. De*

[208] *Diálogos*… .p.451.
[209] *Diálogos*… .p.423.

> *repente se detiene ante la DUEÑA.)* ¿Y quién puede desahogar la soledad de estas cuatro paredes? Me muero lentamente, Dueña. De mi casa al claustro, del claustro a mi casa… No hay nada en el camino, calle desierta, nada puede pasar. Todos los días el mismo desierto, nada puede pasar. Todos los días el mismo velo cubriendo mi rostro que se marchita…[210]

Pero este equilibrio inestable vendrá a desmoronarse con la irrupción de Peregrino, quien hará bascular a doña Tristeza desde la represión a la transgresión. Esta transgresión sexual, sin embargo, será muy diferente de la de su *co-transgresor*, ya que en ella se deja sentir el peso de la soledad y esterilidad a la que la marcha del esposo la ha conducido. La transgresión de la prohibición sexual no obedece al apetito carnal, sino al instinto de procreación maternal, lo que explica su carácter efímero. Una vez iniciada la gestación de su hijo, el tabú que recae sobre su cuerpo recobra su vigencia quedando incluso reforzado. Gómez Arcos rompe así con una cierta tradición en la que el embarazo aparecía como el resultado de su transgresión y en el que, en muchos casos, se presenta como un castigo que condena a la transgresora al oprobio y a la humillación pública. Para doña Tristeza, la concepción de un hijo es la causa de la transgresión, y en la defensa de su legitimidad está dispuesta hasta a pagar con su vida.

2.2.3.2 Personajes transgresores en *Los gatos*

Antes de analizar cada uno de los personajes de *Los gatos* que se niega a someterse al orden social establecido, señalaremos algunos rasgos comunes en ellos. En primer lugar, existe en todos ellos un componente exógeno. Félix, el lascivo esposo de doña Rosa, partió en barco mientras que Fernando, el novio de Inés, es a su vez marino y llega a la ciudad en tren, como también lo hace la propia joven. Carlos, su padre, abandonó el hogar familiar para marcharse al norte y casarse, "horror de los horrores" con una extranjera. Incluso para Paloma, que es el único personaje transgresor que había evolucionado en el interior del domicilio, el balcón la convierte en un personaje volcado hacia el exterior.

En segundo lugar, observamos cómo, salvo Fernando y Félix que no son miembros de la familia, todos los personajes transgresores mueren o han muerto

[210] *Diálogos*... .p.424.

en el transcurso de la obra, como si la violación del tabú sexual conllevara irremediablemente la sanción máxima.

Félix es sin duda alguna el personaje de menor relevancia de la obra, y su función es la de subrayar el alto grado de represión de su esposa. Se nos presenta como un obseso sexual, hasta con tendencias pedófilas:

> Pura. — Rosa, las niñas no tienen cuerpo, ni formas, ni bultos. Tienen sólo inocencia.
> Rosa. — Bueno, bueno, por mí… Yo lo decía por si después critican. Recuerdo que Félix una vez, mirando a una niña...
> Pura. — Félix era un libertino.
> Rosa. — Sí, en eso tienes razón. Qué me lo digan a mí[211].

Sin embargo, es necesario temperar este juicio ya que toda la información que poseemos sobre él proviene de personajes aquejados de profundos complejos sexuales. Por otro lado, resulta interesante observar el grado de interiorización de la dominación de los personajes femeninos por los masculinos, ya que se hace recaer en cualquier circunstancia la responsabilidad del fracaso matrimonial en la mujer, aún en caso de infidelidad masculina manifiesta:

> Inés. — ¿[Doña Rosa] [f]ue desgraciada en su matrimonio?
> Ángela. — Fue tonta, que no es lo mismo. A quién se le ocurre casarse para luego no hacer…, bueno, para negarse a su marido. Y si sólo hubiera sido la noche de bodas, por aquello del miedo… Pero, no; una noche, y otra, y otra, durante un mes. Hasta que Félix se hartó y la dejó plantada.
> Pura. — Bueno, dejarlo ya.
> Ángela. — Félix era su marido. Se largó con otra… Doña Rosa dice que bastante puta. Ella debe saberlo, eran amigas[212].

La transgresión erótica de Paloma está en filigrana a lo largo de toda la obra, aunque sólo se deje entrever de forma muy furtiva en el enfrentamiento ya antes mencionado entre Pura y Ángela. Hasta este momento, sólo se consideran

[211] *Los gatos*, p.25.
[212] *Los gatos*, p.25.

sus escarceos como un juego inocente reservado al ámbito del balcón. Se trata de una doble puesta en escena, ya que el balcón permite no sólo observar sino ser observada. Conviene señalar que Paloma en tanto que personaje "póstumo" sólo es mostrado al espectador a través de los ojos, o más bien de las palabras, de sus dos hermanas, sobre todo de Ángela. A todas luces se trata, más que de un retrato fidedigno, de una proyección de los propios deseos de la solterona. Ángela se apropia del personaje de su hermana fallecida mediante la selección de los recuerdos que más concuerdan con la imagen que ella misma ha fabricado, descartando el resto, como recuerda mordazmente Pura:

> Pura. — Mira que es casualidad que siempre que recuerdas a Paloma la veas en ese balcón. Como si Paloma no hubiera hecho otra cosa en todo el santo día que asomarse al balcón. ¿Por qué te quedas tan callada? Que yo recuerde, Paloma iba a misa, salía de compras, visitaba a nuestras amistades y hasta regaba las macetas. (…) Pero tú la recuerdas únicamente en el balcón. Ángela, ¿por qué tendrás la memoria tan sucia?[213]

Utilizando un símil fotográfico, podemos señalar que funciona como un negativo de su hermana Ángela. La sensualidad y la belleza física de la difunta destacan frente a la fealdad casi deforme de la solterona, subrayada por la interpretación de Paco Casares.

Como otros personajes de la obra, Paloma pagará muy caro su comportamiento, al límite de lo permitido, muriendo, según el relato de Ángela, a causa de los celos suscitados en sus animales de compañía.

Otros dos personajes fallecidos con anterioridad al tiempo de la acción dramática, pero cuya sombra se cernirá sobre los demás a lo largo de toda la obra, son los progenitores de Inés, es decir Carlos, hermano de Pura e Inés, y su esposa, de cuyo nombre el espectador no tendrá nunca conocimiento.

Carlos es un personaje perturbador, a causa de su carisma y belleza masculina:

[213] *Los gatos*, p.10

> Ángela — Carlos era muy varonil, atraía a todas las mujeres. No me gustaba salir con él... porque incluso los hombres lo miraban[214].

Además de ese guiño a la homosexualidad subyacente en muchos personajes gomezarquianos, encontramos igualmente un trazo edipiano que se colige de las palabras de Inés:

> Pura — Eres guapa. Casi todas las mujeres de nuestra familia lo han sido.
> Inés — Eso mismo decía papá. Sobre todo cuando hablaba de la abuela. Te hubiera gustado oírle. Parecía estar enamorado de ella[215].

Carlos no está dispuesto a someterse a la férrea disciplina que impone una familia burguesa de provincias. Para ello, rompe con ella alejándose y partiendo hacia el norte. Su ruptura con la familia queda consagrada con su matrimonio con una extranjera y es percibida por Pura y Ángela como una traición. Sin embargo, disfruta, en tanto que varón, de una cierta complacencia por parte de sus hermanas. Además, el matrimonio constituye una reparación suficiente para redimirse de su transgresión:

> Pura — Inés lleva nuestra sangre, es de nuestra familia. ¿Llegaste tú a algún extremo alguna vez? ¿Llegó Paloma?
> Ángela — Pero Carlos, sí. Y era su padre.
> Pura — Carlos se casó. No me gustó nunca su mujer. Pero se casó. Por lo tanto reparó[216].

Sin embargo, esta generosidad no será en absoluto aplicada a su esposa, la madre de Inés, a la que el severísimo juicio de Pura condena a la categoría de paria social:

> Ángela — A la francesa le hubiera dado igual casarse que no casarse. Son todas unas golfas [217].

Ni siquiera el sacramento del matrimonio apaciguará los prejuicios de las dos solteronas, enrocadas en su rechazo de toda alteridad. La condena

[214] *Los gatos*, p.48.
[215] *Los gatos*, p.59.
[216] *Los gatos*, p.53.
[217] *Los gatos*, p.53.

inapelable a la que se le somete constituirá una estructura especular con la que estará reservada a su hija Inés. Su muerte violenta supondrá un primer jalón que irá orientando al espectador hacia el trágico desenlace de la obra. No en vano la historia del personaje no es desvelada hasta el enfrentamiento final de Inés con sus asesinas. En esta confrontación, Pura, que fingía haberse desinteresado completamente de su hermano y de su familia, está al corriente de todas las vicisitudes de su vida conyugal, pero en realidad adopta el papel de *eiron,* disimulador socrático, para obligar a Inés a "confesar" la auténtica historia de su madre. Para ello, saca a colación los rumores que empañaban su reputación, aunque apostillando hipócritamente, que se trataba de bulos a los que no concedía la menor credibilidad para así obligar a Inés a confirmarlos. La historia es sencilla: al poco tiempo de nacer Inés, Carlos y su esposa deciden separarse y esta última fallece al incendiarse el vehículo que conducía de vuelta a Biarritz. Esta muerte atroz, que recuerda al destino de doña Tristeza en *Diálogos...*, tiene tintes de castigo divino, al menos desde el punto de vista de las solteronas, quienes llegan al extremo de considerar que la orfandad fue una bendición para Inés, ya que le evitó el ser educada por una madre pecaminosa:

> Pura — ¡Le aconsejé tantas veces que no se casara con ella! Pero no me escuchó. Lo único que siento es que tú hayas crecido sin madre. Aunque en tu caso quizá sea lo mejor.
> Ángela — ¿Por qué?
> Pura — Entra una madre como la suya y un padre alucinado, prefiero al padre mil veces[218].

Fernando es el único personaje de sexo masculino presente físicamente en *Los gatos.* Se trata de un personaje quizá de menor complejidad psicológica, al tratarse de un papel secundario. Es un compendio de virtudes, hasta el punto de casi ajustarse al arquetipo sentimental del "príncipe azul" que hubiera podido salvar a la heroína en peligro. Ama a Inés incondicionalmente, cultivando el requiebro amoroso en un estilo algo estereotipado:

> Fernando — Un poco, sí. Pero bonita y dulce, y fiel. Yo no sé lo que tienes..., tan poquita cosa..., pero a mí me ofrecerían todo lo mejor, dinero, y viajes, y una artista de cine, y yo no te cambiaría

[218] *Los gatos,* p.60.

> por nada ni por nadie. Debo de estar loco, ¿no? *(Serio de repente).*[219] (…)
> Inés — ¿Qué... qué sientes?
> Fernando — No sabría decirlo... Creo que... voy a llorar, Inés. ¿No... no te importa que llore? *(Lloran y ríen al mismo tiempo)* Si alguien nos viera...
> Inés — Llorando como dos tontos... porque estamos alegres...[220]

Promete casarse con la joven antes de conocer su embarazo, y cuando ella se lo comunica reacciona con naturalidad y emoción, olvidando el qué dirán y proponiendo un matrimonio rápido. Esta misma generosidad natural le había movido a liberar a los gatos de su absurdo cautiverio. De ambas cosas es disuadido por Inés, quien intenta de este modo preservar los lazos que la unen con sus tías, sellando así su destino.

Por último, veremos como Inés se alza respetuosa pero firmemente contra la mezquindad y represión que sus tías intentan imponerle. Su llegada había venido a turbar el frágil equilibrio que imperaba en el hogar de sus tías. La acotación inicial nos representa un escenario detenido en el tiempo, encerrado sobre sí mismo y de espaldas a un mundo que está cambiando. En un principio se muestra Inés sumisa ante las rarezas de sus tías, pero esta situación no podrá mantenerse durante mucho tiempo ya que Inés porta, literalmente, en sus entrañas la semilla de la subversión.

Sin duda, desde el punto de vista visual lo que más llama la atención es la irrupción de una sexualidad desinhibida en un espacio dominado por la represión:

> (*Se acerca a ella. La irá desnudando lentamente durante toda la escena, hasta descubrir su pecho y su vientre. Habrá algo sagrado en este momento. Sacramental*)[221] .

Inés hace posible la intrusión del elemento masculino (Fernando) en el gineceo. Además, la celebración del cuerpo desnudo en el reencuentro amoroso que se pone en escena, amenaza con quebrantar un orden asentado en la

[219] *Los gatos*, p.40.
[220] *Los gatos*, p.43.
[221] *Los gatos*, p.42.

culpabilización del deseo erótico. Para Pura resulta insoportable, no sólo la transgresión, sino también la negación de la naturaleza pecaminosa del acto sexual reivindicada por Inés:

> Pura. — ¿Oyes esto, Ángela? Y seguramente pensabas hasta contarnos cómo sucedió. ¿Verdad, hija mía? ¡Con todo detalle!
> Ángela — ¡Que nos lo cuente! ¡Quiero saberlo!
> Pura — Y nosotras, escuchándote embobadas. Fue por la noche, papá estaba durmiendo, confiando en que yo era honesta y de fiar; pero yo estaba revocándome en la cama, como una…
> Ángela — ¡Continúa! ¡Continúa! ¡Quiero saberlo!
> Pura - ¡Como una puta![222]

Como Antígona oponiéndose a Creonte se reclama guardiana por una ley superior, la sexualidad aparece como expresión del amor, fuente de la vida, naturalmente superior:

> Pura — ¡Como una puta! Pensando… monstruosamente… que no era pecado. ¿Verdad? ¿Verdad que pensabas que no era pecado?
> Inés — No lo era, tías, no lo era…
> Pura — ¡Claro que no! Era la consecuencia de estar en gracia de Dios, ¿no es eso? ¡Contesta![223]

Este acto de valentía con el que se enfrenta al sistema de valores acabará costándole la vida, convirtiéndola en una verdadera víctima expiatoria. La obra se transforma así en un espectáculo del sacrificio.

[222] *Los gatos*, p.67.
[223] *Los gatos*, p.67. Con esta última frase Gómez Arcos engarza una vez más *Los gatos* con *Diálogos*… Lo que para Doña Tristeza era literal, un embarazo por la gracia de Dios, se hace ahora irónico en boca de Pura.

2.3. El fruto de su vientre. Transgresión sexual y embarazo

2.3.1. El embarazo, una constante gomezarquiana

Quizá el punto de confluencia más notorio entre *Diálogos de la herejía* y *Los Gatos* sea que en ambas obras el personaje principal es una mujer que se queda embarazada, a consecuencia de lo cual entran en conflicto con un régimen represivo y una sociedad intolerante. No se trata evidentemente de una coincidencia. Ambos textos suponen la primera aparición de una de las preocupaciones, por no decir obsesiones más persistentes, que se irán manifestando a lo largo de la obra de Agustín Gómez Arcos. Tanto la maternidad como el embarazo estarán presentes en muchas de sus novelas y composiciones teatrales, siendo incluso el tema principal de algunas de ellas.

En *L'agneau carnivore*[224], el narrador-protagonista inicia el relato de su existencia con la evocación de su propia concepción y gestación, recordando con una desconcertante omnisciencia el rechazo y la repugnancia que desde el estadio fetal provocara en su propia madre.

Para Maria Republica la maternidad se halla asociada a una brutalidad grotesca. En primer lugar, vemos cómo la heroína, sin aún haber salido de la infancia, por la muerte de sus padres en la guerra civil, se encuentra bruscamente confrontada con una maternidad *de facto,* al tener que hacerse cargo de su hermano menor. Ante la miseria y el hambre, la niña debe entregar al pequeño, en avanzado estado de malnutrición, a su tía Ángela, esposa de un comerciante y amante de un mandatario del régimen. Este abandono genera un sentimiento de culpabilidad doble en el personaje: por un lado, ya que debe reprimir el fuerte instinto maternal que tan vigorosamente se ha despertado en ella, y por otro porque percibe su acto como una traición a sus padres fusilados al final de la contienda. Maria Republica será por tanto un personaje *herido* cuyo vientre no se hará portador de la vida sino de la sífilis que le contagiará un viajante. Como venganza, la muchacha se dedicará con gran aplicación a propagar la enfermedad entre los hipócritas jerarcas falangistas y militares franquistas que frecuentan el burdel barcelonés en que la joven termina prostituyéndose. Esta enfermedad dará a estos "hombres de orden" hijos aquejados de malformaciones espantosas, que simbolizan la atrocidad del régimen nacido de la guerra civil.

[224] GÓMEZ ARCOS, *L'agneau carnivore,* París: Stock, 1975.

En *Ana Non,* el peso específico de la maternidad será mucho mayor. Se trata del relato del viaje de una madre, Ana Paucha quien, sintiedo la muerte acercarse, atraviesa a pie toda España dirigiéndose hacia el norte para ver, por última vez, a un hijo encarcelado por motivos políticos. Se trata, pese a su acendrado pesimismo, de un homenaje al amor materno en el que destacan las evocaciones llenas de ternura que la protagonista hace de sus embarazos e incluso de los partos:

> Six mois après la naissance de Juan José, mon second a commencé a pousser dans mon ventre. Une nuit, j'ai chuchoté dans l'oreille de Pedro[,] les mots qui annonçaient l'événement[225].

Concepción, gestación y embarazo constituyen también los pilares sobre los que se asienta la acción en *Bestiaire.* Esta novela caracterizada por un alto grado de abstracción, que pretende presentarnos una mordaz caricatura, tanto de la extrema izquierda como de la extrema derecha , se construye en torno a los dos embarazos y partos de la protagonista.

Aún mucho más importante es el peso específico del embarazo en *Pré-papa*. Tanto la pieza representada en el café-teatro del Odeón, como su refundición en novela en 1979, recurren al género de la ciencia ficción para, en un entorno de post-guerra nuclear, imaginar un embarazo masculino cargado de simbolismo.

2.3.2. El embarazo de Tristeza e Inés. Las bases de una constante en la obra gomezarquiana

Podemos observar que tanto *Diálogos…* como *Los gatos* gravitan en torno al *estado* de sus dos protagonistas. Analizando de manera más detenida el motivo de la gestación en la obra del almeriense podemos observar, no sólo su recurrencia sino que su tratamiento obedece a pautas inscritas desde muy pronto en la escritura de Gómez Arcos. Estas pautas se hallan ya presentes de manera embrionaria en su teatro en lengua española e irán desarrollándose en textos posteriores. En este sentido, consideramos que *Diálogos…* contiene el germen de tres direcciones que serán seguidas con posterioridad por nuestro autor:

–Lo primero que llama la atención es la aparente inevitabilidad del vínculo entre sexualidad y procreación, como si la transgresión sexual se hallara indefectiblemente ligada a la concepción.

[225] *Ana Non* , p.189 .

–En segundo lugar, podemos señalar la importancia simbólica que en el ámbito de una escritura corporal tomará el embarazo.

–Por último, abordaremos la dimensión mesiánica ligada al embarazo y la personalísima apropiación de los motivos marianos y crísticos.

2.3.2.1 Inevitable vinculación entre acto sexual y procreación

Nuestra reflexión comienza con la constatación de un hecho paradójico. Uno de las reivindicaciones más recurrentes de quienes, como Gómez Arcos, tanto lucharon por la liberación sexual, fue precisamente la aspiración a una sexualidad no reproductiva, con mención especial a las prácticas homosexuales. Puede resultar por lo tanto algo desconcertante que en una obra gestada en el momento de la eclosión de los anticonceptivos y de un autor tan comprometido como Gómez Arcos, el embarazo aparezca con tanta frecuencia como una consecuencia ineluctable de las relaciones sexuales.

Esta vinculación se hace patente en el hecho de que en no pocas ocasiones el embarazo es fruto de una sola relación sexual. En *Diálogos…* se pone en escena el encuentro en el que Peregrino deja en *estado* a la hidalga. Lo que tiene de particular el fulgurante cortejo al que el falso místico somete a la señora es que la concepción no es un inconveniente, sino muy al contrario la principal motivación de la transgresión:

> Peregrino. — (*Acariciándole el cabello e iniciando, mientras habla en tono extasiado, una serie de finísimas y tiernas caricias en el cuerpo de la dama*.) Vuestro dolor y soledad me han llegado al alma y he visto claramente que la Divina Providencia no es contraria a que hoy, vos y yo, realicemos el acto de creación que mueve al mundo desde su principio…[226]

Lo que ocurre es que para Gómez Arcos la pulsión erótica es, por encima de todo, una poderosísima fuerza de creación vital. Como García Lorca en *Yerma*, pone de manifiesto el profundo malestar provocado por la esterilidad. Peregrino ha sabido captar la frustración de este instinto en doña Tristeza y utilizará esta falla en su personalidad para llegar a sus fines:

> Tristeza. — Perdonad, amigo mío. Desde que he penetrado en este aposento cometo constantemente con vos una falta de fe.

[226] *Diálogos*... p.432.

> Debo deciros… Mi esposo dejó mi vientre vacío. La impaciencia de las guerras, mi juventud… No he alumbrado hijo que me llame madre. Soy sola… y condenada[227].

Pero la estratagema alcanza también sus límites, ya que una vez fecundada la hidalga, Peregrino es víctima de su propia retórica, puesto que el cuerpo de la Hidalga se ha convertido en tabú:

> Peregrino. — *(Aturdido.)* Señora, vos me prometisteis…
> Tristeza. — Tened la lengua, Peregrino. No he oído vuestras palabras… ¿Creéis que puedo mancillar así este fruto milagroso? Oh, no, no habléis, no digáis nada. Sé que el diablo es sombra inseparable de las personas virtuosas y que busca por todos los medios provocarles la tentación del mal. Hay ejemplos en las vidas de todos los santos. Pero vos debéis rechazar esas tentaciones, pues habéis sido portador para mí del soplo del Espíritu y no permitir que este cuerpo mío, tabernáculo de la Divina Encarnación, se manche de impureza.
> Peregrino. — *(Cogido en sus propias redes.)* Perdonad, señora, paloma mía[228].

Por su parte, la relación de Inés con Fernando es muchísimo más profunda y sincera, pero el embarazo de la muchacha es también el resultado de un único acto sexual:

> Inés. – (…) No sabía que podía suceder, no pensé en ello… Te juro que no pensaba. Eras tú, sólo tú. Para mí…, tu amor… es más que la vida.
> Fernando. – ¡Un hijo! ¿Estás segura? Inés, ¿te das cuenta? ¡Una sola vez… ¡y ya tenemos un hijo![229]

En un primer momento la actitud de las dos heroínas ante su inminente maternidad puede parecer diametralmente opuesta. Mientras que, para doña Tristeza, se trata del fin conscientemente buscado, en el caso de Inés, es un acontecimiento completamente inesperado, fruto de una reacción espontanea y de un sentimiento sincero. Sin embargo, un análisis más detenido revela una similitud no menos relevante. Ninguna de ellas siente el más mínimo

[227] *Los gatos*… p.41.
[228] *Diálogos*… . (El subrayado es nuestro) p.444.
[229] *Los gatos*… p.42.

remordimiento por la transgresión del tabú extraconyugal. Muy al contrario para ambas mujeres, el embarazo reviste una significación hasta tal punto positiva que se adentra dentro del terreno de lo milagroso. Este milagro, entendido en sentido estricto para la hidalga y en sentido más metafórico, como milagro de la vida para Inés, será aún más puesto de relieve por la fugacidad del acto que provoca la concepción.

2.3.2.2 Importancia simbólica

A pesar del enorme peso que todo lo carnal tiene en la obra de Gómez Arcos, la significación del sexo como fuerza de creación vital no puede limitarse en modo alguno a lo meramente biológico. Del mismo modo que bajo la reivindicación de la libertad sexual se esconde el anhelo de una libertad en todos los ámbitos, el embarazo está *preñado*, –valga la redundancia– de un fuerte simbolismo.

El desarrollo psicológico de Inés en *Los gatos* nos parece más profundo que el de doña Tristeza de Arcos, quien se halla condicionada en mayor medida por motivaciones más bien ideológico-religiosas que personales. La problemática de Inés resulta más íntima, como más íntima será su reacción frente a la maternidad. En primer lugar, podemos notar que el embarazo constituye en ella una puerta hacia la alteridad, convirtiendo el feto en un punto de intersección entre Fernando y ella:

> Inés. — Cuando me hablan, siento que escucho por dos, y cuando pienso en ti, pienso que te quiero por con más fuerza…, porque ya somos dos para quererte. Abrázame. Quiero que lo sientas cerca de ti, que te sientas padre[230].

Encontramos también aquí un desdoblamiento del sujeto que le permite pasar del *yo* al *nosotros*. Esta apertura se hace aún más visible en el monólogo que cierra la parte primera y en la que la joven se dirige directamente al hijo aún no nacido:

> Inés. — Te sonreiré cuando nazcas. Y te prometo no sentir dolor. Ni un solo grito. Cantaré, y estaré limpia y perfumada. ¿Sabes?, serás lo mejor de mi vida, lo esencial. No te pondré un solo nombre, como las otras madres. Al contrario: los días que estés pensativo y soñador, como papá, te llamaré Carlos; no olvides que

[230] *Los gatos*… p.42.

> también eres suyo. Cuando sonrías y me mires fijamente a los ojos como buscándome el alma, te llamaré Fernando; será como si a tu padre, además de amarlo, le hubiese criado desde pequeñito. Otros días te llamaré Alejandro, Ángel…, Eugenio, que significa el bien engendrado. O Ignacio. ¿Sabías que Ignacio quiere decir el bien nacido? Y el día que seas un niño feo y llorón, y no quieras tomar la papilla ni dormirte, te llamaré Nemesio, o Felipe, o Benito, para que te dé vergüenza y no vuelvas a hacerlo. Te llamaré amor mío, cariño mío, niño mío[231].

Esta multiplicación onomástica, además de anticipar la fragmentación del sujeto que Gómez Arcos experimentará posteriormente en *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas,* señala la pluralidad simbólica que se concentra en un personaje que aún no ha venido al mundo. Desde este punto de vista, resultará plausible considerar que representa el futuro, una generación nueva, la que estaba surgiendo en la España de la *apertura,* pero que corre el peligro de ser aniquilada *in ovo*, por las fuerzas reaccionarias hostiles a todo cambio, representadas por Pura y Ángela.

El grado de simbolismo alcanzado en *Diálogos…* es muy elevado, aunque no se quiebre el principio de la verosimilitud. Lo que en un principio era uno de los no pocos frecuentes casos de *solicitación* va a convertirse en objeto de herejía, debido a la obstinación de doña Tristeza en afirmar que se trataba de un milagro. Del mismo modo que el esperma de Peregrino ha fecundado el vientre de la dama, ésta ha interiorizado hasta tal punto su discurso que llegará a enfrentarse con el Santo Oficio por defenderlo. La estratagema para acceder a sus favores sexuales ha pasado a ser, por la propia fuerza persuasiva del seductor, un dogma irrenunciable para su víctima. Así pues, el feto, que Tristeza alberga en su vientre, se convertirá en una encarnación de la transgresión. A partir de entonces, la dimensión física e ideológica de la transgresión quedan indisolublemente unidas. Es en este *simbolismo carnal* donde radica el verdadero alcance subversivo del texto, más allá de la transgresión sexual del personaje o del contenido herético de sus palabras.

[231] *Los gatos…* p.45.

2.3.2.3 Mesianismo

A través del personaje de doña Tristeza, Gómez Arcos acomete la deconstrucción del *mito mariano,* atacando así el propio fundamento del dogma cristiano. Doña Tristeza de Arcos se presenta a sí misma como una segunda Virgen. Como el modelo bíblico, es entregada a un esposo, pero, antes de que el matrimonio pueda ser consumado, es fecundada por Peregrino, quien en su opinión no es sino un intermediario de la gracia divina.

Llevando este razonamiento hasta las últimas consecuencias, podemos decir que si el *milagro* ha vuelto a producirse, la criatura que doña Tristeza alberga en sus entrañas no puede ser sino un avatar del mismísimo Cristo. Gómez Arcos no da el paso de explicitar estas heréticas conclusiones sino, que al igual que el feto que las simboliza, permanecen en estado embrionario para desarrollarse plenamente en textos posteriores.

La presencia en textos como *Mil y un mesías*, *Bestiaire o Pré-papa* de una sátira acerada de la figura del Redentor nos hace pensar que nuestro dramaturgo, lejos de compartir las heréticas opiniones de sus personajes (como es posible que imaginara parte de la censura), ataca indirectamente los principios del dogma mismo. La verdadera subversión consiste en ofrecer una versión exageradamente grotesca, para así atacar el modelo mariano. Al presentarnos a un personaje que absurdamente pretende haber quedado encinta por *la gracia de Dios*, la idea subyacente es que el origen, divino, no carnal, del propio Jesucristo es igualmente absurdo.

2.3.3 Desarrollo en obras posteriores. *Bestiaire* y *Pré-papa*

A continuación señalaremos brevemente cómo algunos de los elementos esbozados en la obra temprana de nuestro autor alcanzan un desarrollo grotescamente hipertrófico en dos textos que, como los anteriores, hacen del embarazo su piedra angular: *Bestiaire* y *Pré-papa*.

La primera parte de *Bestiaire*, titulada "Les cahiers d'une mère célibataire", retrata los ambientes de la bohemia parisina sesentaiochistas que Agustín Gómez Arcos tan bien conocía, como recuerda Antonio Duque[232], y narra las peripecias de una joven que, movida por los más nobles ideales, pretende dar a luz a un hombre nuevo, fusión de todos los pueblos del planeta. Para esta "raza

[232]DUQUE, Antoio, *Op.Cit.* p.23.

cósmica" en versión cutre, concibe el peregrino plan de entregarse en una misma noche a diferentes hombres de la más variada procedencia, con la esperanza de convertir así su vientre en el espacio en que se fusione el patrimonio genético de un hombre nuevo:

> Je me suis offerte sans réserve à une cause primordiale : l'anéantissement de notre civilisation, frileuse, hypocrite et bigote. Ils m'ont pénétrée autant de fois qu'ils ont voulus (ou pu ; ma mémoire défaille avec l'exaltation du souvenir). Se sont vidés en moi de leurs surplus d'ordure génétique[233].

El resultado no puede ser más contrario a sus expectativas, ya que de aquella noche nacerán unos trillizos de una inquietante "pureza blanca":

> Neuf mois après, dans la salle des urgences de l'Hôtel-Dieu, ma croisade pour les éternels perdants de ce bas monde s'est soldée par l'accouchement de mes triplés. Mes trois gouttes d'eau. (…) Tous les trois blonds, yeux bleus, minces, élancés et sereins comme ces jours nordiques au soleil de minuit[234].

La segunda parte de *Bestiaire* cambia de focalización, desplazándose hacia los hijos, lo que corresponde también al cambio que se opera en la protagonista, quien pasa a gravitar en la esfera de la extrema derecha, compartiendo su militancia política con un trabajo en las salas de cine pornográfico del barrio de Pigalle. Será victima de un complot organizado por sus tres retoños que, en una inverosímil escena incestuosa de sexo colectivo, la seducen, dejándola de nuevo embarazada. De esta unión nacerá un superhombre, un *redentor ario,* que aúna las figuras del padre y del hijo, metáfora del mesianismo característico de la ideología de la extrema derecha:

> Une urgence dictatoriale animait ses bras, on sentait ses doigts impatients d'appuyer sur la détente. Un homme à armes, vif comme un robot. Un futur bâtisseur de guerre et de Patrie.
> Éreintée mais heureuse, Denise Durand a annoncé:
> – Mes enfants, j'ai enfin la joie de vous donner un papa[235].

Pero sin duda, la obra en la que más lejos lleva Gómez Arcos la experimentación en torno al la gestación es *Pré-papa.* En ella trata del itinerario

[233]GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Bestiaire* p.61.
[234]GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Bestiaire* p.63.
[235]GÓMEZ ARCOS, Agustín, *Bestiaire* p.209.

psicológico de John Ferguson, modelo de conformismo pequeño-burgués hasta que a causa de las radiaciones dejadas por una guerra nuclear, sufre una mutación y queda *embarazado*. El personaje evoluciona desde la incomprensión y el rechazo hasta llegar a la aceptación de su nueva realidad. Redactada en 1969, esta obra llama la atención por su modernísima superación de la oposición entre los sexos masculino y femenino.

Encontramos igualmente en ella elementos mesiánicos y crísticos. Pero en esta ocasión, contrariamente a otros textos, no se trata de una sátira, ni del hecho religioso ni de la demagogia política, ya que pese al pesimismo que impregna todo el texto, al final se abre una puerta a la esperanza, puesto que el protagonista escapa al furor de la masa y parte en una nave espacial para fundar una nueva humanidad junto con su hijo:

> Enceint d'un homme enceint, le vaisseau spatial quitte la Terre. Il avance, avance toujours, comme s'il avait hâte d'arriver à son destin. Il sait qu'il porte en lui la graine de mystère, le pollen de la vie… Exclus du paradis, l'homme et son fils, comme l'arbre et son fruit, vont s'implanter ailleurs, là où n'existent ni les dieux ni les anges vengeurs, ni leurs épées de flammes. Un ailleurs où créer un nouveau paradis sans anathème[236].

2.3.4 De la placenta a la plaza pública

Para concluir hemos de señalar que la temática de la reproducción constituye una zona de intersección en la que confluyen lo público y lo privado. Si bien desde una perspectiva social burguesa las relaciones sexuales atañen al individuo y no a la "asamblea", su dimensión reproductora acaba propulsándolas hacia el espacio público, puesto que implican la llegada de un nuevo miembro a la comunidad. No en vano, desde las sociedades más arcaicas, los tabúes y restricciones sexuales van encaminadas al control y la regulación de los nacimientos dentro del grupo social. Por otro lado, la visibilidad del embarazo hace imposible su ocultamiento.

Las dicotomías entre lo público y lo privado o entre lo visible y lo que hay que ocultar están en la base del conflicto dramático que articula tanto *Diálogos de la herejía* como *Los gatos.* No obstante, a pesar del trágico final de ambas obras, el tratamiento de este conflicto será distinto en cada una de ellas.

[236]GÓMEZ ARCOS, *Pré-Papa ;* p.321-322.

En primer lugar, observamos cómo no hay voluntad de ocultamiento en los personajes de *Diálogos…* Peregrino y Madre Asunta se dirigen a cara descubierta a aquellas mujeres aquejadas de soledad crónica, prometiéndoles descendencia. Además es su propio comportamiento el que atrae la atención del Santo Oficio. La primera alerta se produce a causa de la embriaguez de la supuesta religiosa, quien al final del acto primero se dirige al convento dando grandes voces:

> Asunta. — Déjame, posadera. Voy a visitar a Sor María de los Ángeles y a Mosén Blas…, ¡a invitarles a un trago! *(Lanza una risotada. Ya ha aparecido en la puerta de la posada, y tras ella, la posadera.)*
> Posadera. — ¡Comadre, te has vuelto loca! ¿Qué dirán cuando te vean en ese estado?
> Asunta. — ¡Loca de remate! *(Echa un trago y después ríe.)* ¡Un hijo de su vientre! ¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja! *(Desaparece por la callejuela y sus risotadas y frases se oyen a lo lejos, ante el* pasmo de la POSADERA que se *santigua*.)[237]

Por otro lado, el intento de violación de Ursulina por parte de Peregrino será el detonador definitivo del proceso que llevará a los dos personajes a la hoguera:

> (*A la muchacha, mientras busca desesperada una salida, se le cae en medio de la plaza el látigo de las disciplinas. No ha dejado de gritar "¡Confesión!" "¡Confesión, es el diablo!". Tras ella sale el Peregrino, llamándola. Y asimismo la Posadera, que grita: "Ursulina, hija mía, ¿qué sucede?". Pero para ese momento Ursulina ha desaparecido ya y sólo se escuchan sus gritos a los lejos.*)
> Mujer 3° — ¡Va como loca! ¡Hacia el convento![238]

La actitud de doña Tristeza es no menos provocadora. Recordemos que, en lo que a la inquisición concierne, la hidalga no es procesada por su relación extraconyugal, sino por su empecinamiento en afirmar que el hijo fruto de su *ilícita* unión con Peregrino ha sido engendrado por el Espíritu Santo. La hidalga no

[237] *Diálogos…* p.434.
[238] *Diálogos…* p.434.

oculta su estado, muy al contrario lo clama, convencida de la legitimidad de su conducta.

Esta transparencia se verá reflejada en el mismo espacio escénico, articulado de manera a ofrecer al espectador acceso visual tanto a la plaza como a los aposentos de los personajes. Esta construcción escénica traduce la articulación social muy propia al antiguo régimen, en la que distinción público/privado, propia a la ideología burguesa, no se halla aún instalada.

Por el contrario, en *Los gatos,* tanto la acción como el espacio escénico, se articulan en torno a dicha dicotomía, por lo que la noción de ocultamiento va intrínsecamente unida al embarazo de Inés. Al llegar a casa de sus tías, la joven les oculta su estado. El público por su parte sólo será informado de la situación con la llegada de Fernando, único personaje al que puede desvelar la realidad. Llama la atención en este sentido cómo la puesta en escena hace coincidir las confidencias de la muchacha con la acción de ser desnudada por su compañero. Aunque la joven teme revelarle la noticia, la reacción de Fernando no puede ser más comprensiva:

> Inés. — ¿No estás… disgustado?
>
> Fernando. — (*Se acerca a ella. La irá desnudando lentamente durante toda la escena hasta descubrir su pecho y su vientre. Habrá sagrado en este momento, Sacramental*) ¿Disgustado? ¿Qué más puede desear un hombre de la mujer a la que quiere?[239]

Esta manera de dar a conocer al público el embarazo de Inés constituye una forma muy sutil de *captatio benevolentiae,* ya que, al desvelar al público el secreto vedado al resto de los personajes, se gana su adhesión, haciéndole cómplice de la joven pareja.

En una situación diametralmente opuesta a Fernando se hallan Pura y Ángela. Al igual que la ambientación del escenario, estará caracterizada por las sombras: los dos personajes evolucionan, no en el plano de la sinceridad, sino en el de la sospecha, especulando sobre el remitente y el contenido de las numerosísimas cartas que su sobrina recibe, o presionando a Manuela para que les informe de lo que pasó en su ausencia.

> Pura. — ¡Porque ya ha venido a verla!
>
> Ángela — ¡Dios míos! ¿Que ha venido ya?

[239] *Los gatos*… p.44.

> Pura — ¡Sí! Estuvo aquí en Semana Santa.
>
> Ángela — ¡Claro! Y nosotros dos de iglesia en iglesia todo el puto día. Dios castiga y no con palos... ¡Qué verdad tan grande!
>
> Pura — Yo también lo he pensado.
>
> Ángela — ¿Y quién te lo ha dicho?
>
> Pura — Se lo he sacado a Manuela[240].

Consciente de la reacción que el anuncio de su embarazo provocaría entre las dos solteronas, Inés no sólo retrasa el momento de anunciar la noticia, sino que impide a Fernando que éste lo haga, pidiendo oficialmente su mano. Esto, en cierto modo, repararía la falta cometida por los amantes. La bestial reacción que el anuncio del embarazo provoca en Ángela y Pura viene provocada en primer lugar por una componente sexual a la que se une, en segundo término, la no menos importante vertiente social.

Desde el punto de vista social, es inadmisible que la reputación de la familia se vea empañada por la relación entre Inés y Fernando. Sin embargo, nos parece que las razones de orden social, son, en cierta medida, algo secundarias, ya que ni siquiera se puede aceptar el matrimonio como posibilidad de enmendar el entuerto. Por esta razón intuimos que la violencia ciega que se abate sobre Inés obedezca probablemente a motivaciones psicológicas más profundas. ¿Será acoso esta inusitada violencia el producto de la aplastante represión sexual en la que viven Pura y Ángela?

Desde el punto de vista sexual, el rechazo visceral que el haber concebido provoca en una y otra son las dos caras de lo que Freud llama la actitud ambivalente hacia el tabú[241]. Pura, desde una temprana edad, manifiesta una repugnancia total hacia todo lo que concierne al erotismo. De esta aversión da cuenta el comportamiento castrador que analizamos anteriormente. Sin embargo, se trata de un mecanismo de defensa de su *psyché* para reprimir pulsiones inconfesables, como insinúa su propia hermana:

> Ángela — ¡Miren la meditativa! Por lo visto, has rellenado muy bien las pausas de lectura.
>
> Pura — ¿Yo?

[240] *Los gatos* p.51.

[241] FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú,* Viena, 1913, Edición digital en *Librodot.com;* p. 14.

> Ángela — ¡Tú, sí, tú! Aquí, la única ligera de cascos soy yo..., hasta que surge lo oscuro del corazón, lo oculto[242].

Por su parte, la furia que desencadena en Ángela no está provocada por una censura moral sino, muy al contrario, porque la presencia de Fernando junto a Inés la priva del placer voyeurista de asistir junto a ella en el balcón a su cortejo. En estas circunstancias, la lujuria de Ángela se transforma en envidia, apoderándose cada vez más de ella las pulsiones destructoras que se desencadenarán el trágico final de la obra:

> Pura — ¿Tú, qué?
> Ángela — Yo… la odiaré. La odiaré toda mi vida.
> Pura — Las odias ya. Te lo noto.
> Ángela — ¡No! No la odio, Pura. Sólo en el caso de que lo haya hecho[243].

Por otro lado, la oposición entre lo que se oculta y lo que se muestra vuelve a hacerse manifiesta en la manera como las dos solteronas de deshacen del *corpus delicti* arrojando al cuarto de los gatos el cadáver de Inés, para que los famélicos felinos lo devoren. En este sentido, en la acotación redactada para el montaje de 1992 queda plasmada la oposición entre la voluntad de los personajes de **ocultar,** frente a la del autor, que insiste en **mostrar** y hacer visible, para el público, de manera inequívoca lo que ocurre:

> *Una proyección llenará el escenario con lo que está sucediendo dentro del cuarto; un enjambre de gatos hambrientos devorando el cadáver. Pura no se mueve. Ángela, ganada por la histeria, sigue este horror con gemidos, con risas, con gritos. El espanto, ocupando el ámbito del salón y desbordándose hacia el público*[244].

2.3.5 Pena máxima

Tanto en *Diálogos…* como en *Los gatos* y, a diferencia de en otras obras antes citadas, el embarazo conduce irremediablemente a la muerte de las heroínas. En la primera, el aparato represivo del estado a través de la Inquisición, se encarga de aplicar la sanción, mientras que en la segunda, la familia, célula

[242] *Los gatos* p.52.
[243] *Los gatos* p.53.
[244] *Los gatos* p. 70.

esencial de la sociedad burguesa, aniquila salvajemente a la transgresora. Podemos observar, además, un enfoque diferente en el tratamiento de la aplicación de la justicia. En un principio los dos textos siguen el mismo patrón, *transgresión-castigo*, con la presencia del ser nonato en el vientre de las dos mujeres. No obstante, constatamos en todo el *corpus* gomezarquiano una progresión, tanto en la actitud transgresora de los personajes como en la denuncia de la represión de la que son objeto. Así pues, Gómez Arcos va mucho más lejos en *Los gatos* que en *Diálogos…* La ejecución de doña Tristeza de Arcos, si bien resulta a todas luces inevitable, permanece en suspenso en tanto y cuando la hidalga sea portadora del germen de la vida:

> Tristeza — No he cambiado de pensamientos. Son los demás…, hablan de esta "culpa" –así la llaman ellos, no yo – como un dogal. ¿Habré de morir?
>
> Inquisidor — No. El hijo que lleváis dentro os impide morir.
>
> Tristeza — ¿Habéis medido vuestras palabras? Las que acabáis de pronunciar son harto elocuentes, a mi entender. Si el hijo que lleváis dentro os impide morir mi muerte, quiere decirse que ejecuta ya su primer milagro. Vos mismo dais fe de su Naturaleza Divina.
>
> Inquisidor — *(Brutal)* La impide por su naturaleza humana, señora. No puede quemarse en la hoguera a una mujer embarazada.[245].

De este modo, la culpa no se trasmite al hijo que escapa así del castigo capital. En *Los gatos*, por el contrario, sus implacables verdugos se ensañan a golpes con el vientre preñado de Inés. Paradójicamente, en su acérrima defensa del orden tradicional, cometen una, particularmente bárbara, forma de aborto, en la que se eliminan, no sólo el feto, sino también la madre. Este desenlace nos recuerda la escena final del acto segundo de *La casa de Bernarda Alba,* en la que una joven es linchada, justamente por haber atentado contra la vida del recién nacido en el intento de ocultar su falta:

> Poncia: — La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién. (…) Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de

[245] *Diálogos…*, 474.

> Dios, lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo. (…)
> Bernarda. — Sí que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.(…) Que pague la que pisotea su decencia. (…) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

Ambas escenas tienen similitudes como los instrumentos de muerte (bastón y mango del azadón), así como la designación y aniquilación del órgano culpable (vientre):

> Pura — Voy a castigarte.
> Inés — No…, no… ¡Voy a tener un hijo!
> Pura — ¡Llámalo pecado! ¡Es un pecado! *(Le descarga un primer golpe. Intuitivamente, Inés se tapa el vientre con las manos, intentando húrtalo al castigo. Pero Pura es ya una furia sin control que contagia a Ángela. Ésta la emprende también a golpes con la muchacha.)*
> Ángela — ¡Yo también quiero castigarla! *(Los gatos maúllan con furia. La paliza continúa. Inés cae al suelo, siempre intentando protegerse el vientre)*
> Pura — ¡Aquí, Ángela! ¡En el pecado! ¡En el crimen! ¡Pisotéala! *(Unen la acción a la palabra. Inés ya no grita. Al cabo de un tiempo, la furia de las hermanas termina tan repentinamente como empezó, jadeantes, se apartan de Inés. La chica está inerte. Sus brazos, más poderosa la laxitud de la muerte que su propia voluntad, descubren lentamente el vientre martirizado)*[246].

Pero, en nuestra opinión, la crítica de Gómez Arcos es aún más acerba que la de su modelo ya que deja descarnadamente al descubierto el fanatismo de unos seres para quienes las apariencias priman, por encima de cualquier valor moral.

También la puesta en escena de Carmen Portacelli refleja el incremento en la intensidad crítica de *Diálogos…* a *Los gatos.* Feldman acertadamente titula el capítulo consagrado a la primera etapa de la creación dramática gomezarquiana

[246] *Los gatos… ;-* pp. 68, 69.

"Espectáculos del sacrificio[247]", ya que efectivamente el autor almeriense se aleja de la estética de la evasión dominante en los años sesenta para entroncar con la tragedia griega, desde la *Orestiada* de Esquilo al Edípo de Sófocles, en la que se fusionan el rito sacrificial con la realización estética.

Notamos cómo la violencia del sacrificio y más bien de su representación es muchísimo más cruda en la segunda obra que en la primera. En *Diálogos…* las ejecuciones de Peregrino y Madre Asunta son *obscenas*, en el sentido etimológico, como lo dijimos, ya que ocurren fuera del escenario y el espectador: sólo puede imaginárselas gracias a los gritos del los ajusticiados que claman desde los bastidores, y gracias a las palabras del Inquisidor:

> Inquisidor — (*Abre la ventana. Vuelve el rumor apagado de la multitud. Se ven crecer las llamas de la hoguera*.) Llegad hasta aquí. (Doña Tristeza no se mueve.) Es una orden, señora. (*Ella, altiva, se acerca*.) Quiero probar vuestra templanza. Miradles. ¿Veis alguna serenidad en sus rostros? Están crispados por el dolor[248].

Al intercalar estos gritos con el diálogo entre la Hidalga y el Inquisidor, Gómez Arcos superpone el destino de doña Tristeza al de sus cómplices. De este modo Gómez Arcos anticipa el trágico final que aguarda a su heroína, sin necesidad de acometer la escabrosa escena de la ejecución que podría resultar chocante, tanto para el público como para la censura.

Por el contrario, en *Los gatos,* los personajes dan rienda suelta a sus más bajos instintos desencadenando una avalancha de mortíferos golpes sobre Inés. No cabe duda de que al autor no le basta mostrar el sacrificio de la víctima, sino que se esfuerza en subrayar la violencia del linchamiento. Sin duda en 1992 va aún más lejos al recrearse morbosamente en la manera como las asesinas se deshacen del cadáver de la sobrina, que será arrojado al cuarto de los gatos para que éstos lo devoren. Esta escena será el único momento en el que se rompa la dialéctica entre lo oculto y lo visible, que se escenifica a través del cuarto de los animales, ya que –mediante una proyección– se permite al espectador ver a los animales que dan título a la obra y asistir su macabro festín. La atención que Gómez Arcos presta no sólo a la muerte sino a la descomposición física del

[247] FELDMAN, Sharon,; *Alegorías de la disidencia : el teatro de Agustín Gómez-Arcos,* Almería : Instituto de Estudios Almerienses, 2002. ; p... 43.
[248] *Diálogos…* p.475.

cuerpo será más ampliamente tratada en un drama posterior: *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas.*

Así pues, como acabamos de exponer, en ambas obras el embarazo, fruto del Eros *como* fuerza vital, se encuentra íntimamente ligado al Tánatos, instinto de muerte.

Por otro lado, Feldman ya ha señalado que en *Adorado Alberto* y *Pre-Papá*, nos encontramos ante una escritura corporal cargada, por su ambigüedad, de un potente valor transgresivo. En nuestra opinión, el cuerpo y concretamente el vientre de Tristeza e Inés es igualmente soporte de una escritura subversiva, convirtiéndose en una encrucijada de diversas transgresiones. A la evidente transgresión erótica que provoca el embarazo se une la política; el embarazo al hacer visible, notoria, la transgresión privada es lo que conducirá irremediablemente a la sanción por las fuerzas represoras de la Sociedad.

Por último hemos de señalar que el embarazo de las dos heroínas implica una transgresión ideológica, ya que genera por parte de los personajes un discurso de justificación y evacua la noción de *culpa* o de *pecado*, poniendo así en tela de juicio los fundamentos ideológicos del régimen nacional-católico.

3. Transgresiones religiosas

3.1 Transgresiones religiosas en *Diálogos de la herejía*

3.1.1 Los alumbrados, un tema polémico

La elección del Iluminismo, una herejía casi exclusivamente hispana, como tema de su drama histórico, acarreará no pocos problemas a su autor a quien, a partir de entonces, se le colgará el sambenito de peligroso.

El movimiento alumbrado hace su aparición durante la regencia del Cardenal Cisneros y florece en el ambiente favorable del reinado de Carlos V para sufrir una severa represión bajo al Felipe II, siendo definitivamente erradicada bajo los Austrias Menores. Marcel Bataillon, en su ensayo *Erasmo y España* (1937), ha señalado la existencia de la afinidad del iluminismo con otros movimientos teológicos europeos del siglo XVI como el erasmismo y sobre todo el luteranismo:

> La gran herejía del siglo desborda singularmente las tesis de Lutero. Éstas no son sino la expresión revolucionaria de una tendencia general hacia la religión interior e inspirada, tendencia que el catolicismo hace suya con muchísimos peligros. Su verdadero nombre es *iluminismo*. (…) Se trata de la necesidad que tienen las almas de entrar en comunicación íntima con Dios[249].

En *Diálogos…* podemos ver como Peregrino, en su enfrentamiento con Mosén Blas y el Caballero, reivindica su derecho, como creyente, a entrar en contacto con Dios e interpretar su voluntad:

> Mosén Blas. — *(Más furioso.)* ¿Osas interpretar la voluntad de Dios según tu propia conveniencia?
> Peregrino. — ¿Osáis interpretarlo vos, Mosén? ¿Podéis decirme con qué derecho vos y no yo?
> Caballero. — *(Atajando suave.)* (...) Caso de que Mosén Blas ose interpretar la voluntad de Dios, lo hace en oficio de la sagrada dignidad de su cargo. Dios mismo le ha autorizado a ello. ¿Y a vos?

[249] BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España,* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995 (Primera edición, París: Droz, 1937); p.703.

> Peregrino. — Dios mismo también. Y con idéntico derecho. Aunque no tenga órdenes religiosas, estoy en contacto con la divina voluntad[250].

Bataillon señala dos tendencias dentro del iluminismo. La primera y más moderada, a la que denomina el recogimiento, es una forma de espiritualidad cercana al misticismo que, lejos de ser perseguida por la Inquisición, fue alentada por el propio Cisneros. Se trataba, mediante la oración mental, de alcanzar un estado de quietud (recogimiento*)* propicio para que Dios alumbrara, entrara en contacto con el practicante. Esta iluminación podía, como en el caso de la mística, traducirse en un arrobamiento[251].

Pero a partir de 1523 surgió una segunda escuela de alumbrados: el dejamiento, que adoptó una doctrina y una ética mucho más atrevida, ya que defendía la necesidad de "dejarse al amor de Dios" y que una vez alcanzada la iluminación y habiéndose inundado el alma con la gracia de Dios, el sujeto era incapaz de pecar[252].

Esta creencia en la "impecabilidad que el amor da a los espirituales"[253] será la piedra angular de la argumentación de Peregrino para seducir a doña Tristeza. Al pretender haber la recibido la gracia de Dios en el trance, sus actos, incluso la unión carnal, no pueden ser pecado, sino la manifestación de esta gracia. Doña Tristeza lleva su razonamiento hasta las últimas consecuencias, coligiendo que la Gracia de Dios ha repetido en ella el milagro de la concepción de Cristo.

Este posicionamiento coloca a los alumbrados dejados, no muy lejos de la doctrina luterana de la gracia y salvación únicamente por la fe, como Menéndez y Pelayo censura:

> Afirmaban que en el *dexamiento* o éxtasis se alcanzaba tal perfección, que los hombres no podían pecar mortal ni aun venialmente, y que *dexado* o *alumbrado* era libre y exento de toda potestad y no tenía que dar cuenta de sus actos ni al mismo Dios, puesto que se *dexaba* o entregaba a Él. De aquí deducían el quietismo absoluto, la ineficacia de los méritos

[250] *Diálogos…*; p.460.
[251] BATAILLON, Marcel, *Op.Cit*.; p.167-169.
[252] BATAILLON, Marcel, *Op.Cit*.; p.172.
[253] BATAILLON, Marcel, *Op.Cit.*; p.172.

> propios, de la oración vocal, de los ayunos y abstinencias, de las obras de misericordia, de todos los actos exteriores de adoración. (…) Eran, en suma, más protestantes que los protestantes mismos[254].

La importancia de estos conceptos en la doctrina de los alumbrados se deja sentir en *Diálogos…*, obra en la que se puede trazar un eje isotópico que nos remite a las nociones de fe y confianza o de esperanza, como queda reflejado en el siguiente cuadro sinóptico:

Personaje	CITA	página
Posadera	Mirad cómo se peca por falta de fe.	416
Mujer 2	Señora, yo tengo esperanzas.	417
Peregrino	¿Dudas acaso de mi fe?	419
Doña Tristeza	Una mujer como yo no cuenta el tiempo por días o por años, sino por esperanza.	423
Doña Tristeza	No, por mi fe. No le he visto todavía.	425
Ursulina	Madre Asunta asegura firmemente que inspira la gracia de la esperanza.	427
Peregrino	Debéis confiar plenamente en mí.	430
Peregrino	Decís que tenéis confianza en mí…	430
Doña Tristeza	Necesito tener una esperanza, creer en algo.	430
Peregrino	Debéis tener fe en Él y confianza en mí	433
Posadera	Todo llegará. No desesperéis.	436
Doña Tristeza	Dueña, pecas por falta de fe.	439
Peregrino	Detente a mirar los ojos de la hidalga. Verás en ellos la fe. Extraña cosa, la fe.	448
Peregrino	Mis milagros los realiza siempre la fe de los demás.	451
Peregrino	Ten fe, mujer. No desesperes. La fe no debe ser nunca desesperada.	453
Peregrino	La fe es un algo silencioso que permanece quieta dentro del corazón. Nunca habla. Nunca, señor	464
Peregrino	Señor, me preguntáis a mí sobre la fe de alguien que no soy yo. ¿Puedo acaso afirmar o negar la fe de una persona distinta de mí? No debo caer en juicios temerarios.	464
Doña Tristeza	¿Cuándo ha necesitado pruebas la fe? ¿Podéis vos probar los Misterios? En tiempos de la pagana Roma la fe se afirmaba y se probaba en la arena del circo, ante las fieras.	468
Caballero	¿Sabéis, señora, que en la actualidad esa fe se prueba en el fuego de la hoguera?	468

[254] MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Primera edición 1880), 2003; p.151.

Doña Tristeza	La fe, que es la luz de la vida.	469
Doña Tristeza	Tened vuestra vida. Os pido solamente que afirméis vuestra fe por lo que vos y yo sabemos ¿No recordáis ya nuestras conversaciones, nuestros contactos?	469
Mosén Blas	Vuestra actitud menosprecia el milagro más sublime de nuestra fe.	471

La observación de esta síntesis nos inspira algunas consideraciones. En primer lugar, podemos observar cómo es Peregrino quien en mayor número de ocasiones se sirve del término fe, y lo utiliza asociado a los de esperanza y confianza, para abusar de la ingenuidad y la desesperación de las mujeres. Sin embargo, ante el Santo Oficio se muestra evasivo, siendo doña Tristeza –que ha integrado íntimamente el discurso de su abusador–, quien recoja el relevo ante el tribunal.

No obstante, a pesar de un título que remite al diálogo renacentista y su temática religiosa, Gómez Arcos no pretende entrar en profundidad en el debate teológico, sino que busca poner en escena una estafa, un engaño con fondo religioso. La fe, al no necesitar, por definición, de pruebas tangibles, es el instrumento propicio para abusar de quienes, como las mujeres de la obra, se encuentran en una posición particularmente vulnerable. La conciencia de la manipulación que están cometiendo es cínicamente confesada por madre Asunta, quien dice a su cómplice:

> "Acabarás creyendo tus propios infundios[255]".

La visión que nos ofrece el almeriense de los alumbrados resulta, así pues, bastante caricaturesca y coincide la con que propone el erudito ultraconservador Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*[256]. A pesar de las abismales diferencias ideológicas que separan ambos autores, consideramos plausible pensar que el ensayo del santanderino es la fuente principal del almeriense. Primeramente, porque, debido a la notoriedad del *La historia de los heterodoxos españoles*, es muy probable que Gómez Arcos la leyera para documentarse. Además hallamos en los dos textos similitudes temáticas e incluso léxicas bastante notorias. En ambos caso se trata de una visión muy esquemática, casi una caricatura, en la que el componente lujurioso es

[255] *Diálogos…*; p.448.
[256] MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Primera edición 1880), 2003; Capítulo IV

predominante. Menéndez y Pelayo presenta el iluminismo, más que como una corriente de profundo calado teológico, como una coartada formal para que el individuo dé rienda suelta a la lujuria, tal y como lo revela la presentación de los acontecimientos de Llerena:

> La doctrina que afectaban profesarse reducía a recomendar a sus secuaces una larga oración y meditación sobre las llagas de Cristo crucificado; de la cual oración, hecha del modo que ellos aconsejaban, venían a resultar «movimientos del sentido, gruesos y sensibles», ardor en la cara, sudor y desmayos, dolor de corazón, sequedades y disgustos y, por fin y postre de todo, movimientos libidinosos, que aquellos infames llamaban «derretirse en amor de Dios». Yo creo que en todo esto no hay más que lujuria pura[257].

Por su parte, como vimos con anterioridad, Gómez Arcos caracteriza el personaje de Peregrino como un hombre lascivo y taimado que se sirve de argumentos religiosos para seducir mujeres ingenuas y solas. Asimismo, el propio nombre del personaje puede estar inspirado por *La historia de los heterodoxos españoles.* Menéndez y Pelayo utiliza este término en varias ocasiones para hablar de los alumbrados, subrayando así lo extraviado de sus postulados y comportamientos:

> Eran, en suma, más protestantes que los protestantes mismos, sobre todo si creemos a Santa Cruz, que les atribuye otros errores aún más peregrinos y radicales. (…)
> Hay tal sinceridad y candor en todas las declaraciones de la priora, hasta en lo que dice del demonio *Peregrino*, de quien se juzgaba poseída, que ni por un momento puede dudarse de su culpabilidad[258].

Gómez Arcos se adueña del adjetivo utilizándolo como nombre propio, lo que le permite hacer de su constante movimiento y de su heterodoxia rasgos constitutivos del personaje.

La caracterización de Madre Asunta como una especie de Trotaconventos o Celestina también coincide con la descripción que el erudito

[257] MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Op.Cit.;* p. 163.
[258] MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Op.Cit.;* pp. 153, 178 (el subrayado es nuestro).

cántabro hace de algunas de las mujeres que frecuentaban los conventículos alumbrados:

> Si de tal modo se torcían espíritus tan rectos y delicados como el del autor del *Diálogo de la lengua*, ¿qué había de hacer el populacho rudo, salvaje e ignorante; qué (…) las monjas sin vocación, las beatas con puntas de celestinas?[259]

La historia de Magdalena de la Cruz, monja milagrera y médium, recogida por Menéndez y Pelayo, puede también haber influido en la génesis de dos personajes femeninos de la obra. En primer lugar: la madre María de los Ángeles que a través de una visión salvó la vida de Ursulina y de la Posadera:

> MUJER 2° — Pregúntale si no a la posadera, que todo el mundo comenta el milagro de su parto. (…) La Iluminada del convento, Sor María de los Ángeles se puso en trance y comunicación con el Altísimo a petición de Madre Asunta, y en él último momento, cuando la posadera gritaba como una bestia dolorida, la niña se enderezó y el parto fue decoroso. Por eso la bautizaron con el nombre, Ursulina, porque Sor María de los Ángeles llamose Úrsula en el mundo… antes de su casamiento con Dios bendito[260].

En segundo lugar, también puede haber inspirado el "embarazo divino" de doña Tristeza, ya que Menéndez Pelayo, al enumerar las delirantes razones de doña Magdalena, recuerda que ésta:

> (l)levó sus sacrílegas invenciones hasta el absurdo extremo de afirmar con insistencia que había dado a luz al Niño Jesús[261].

3.1.2 Calado crítico de *Diálogos de la herejía*

Fue sin duda la temática religiosa de *Diálogos…* lo que provocó la ira de críticos y censores. En 1964 el diario "Madrid" saluda el estreno de la obra en estos términos:

[259] MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Op.Cit.;* p. 149.
[260] *Diálogos…*; p 415.
[261] MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Op.Cit.;* p. 149.

> ¡No, no basta con encadenar blasfemias para conseguir, por desagradable impacto que produzca en los oídos, que se considere valiente al autor e importante a la obra![262]

Por su parte, el Presidente del jurado del Premio Lope de Vega, Navarro Sanjurjo, se opuso vigorosamente a la adjudicación del premio aduciendo que:

> "la obra no podía ser premiada, no sólo por su valor literario que no encontraba excepcional, sino porque, sobre todo, cree que atenta gravemente a los principios católicos del Estado Español".

Otros miembros del jurado, Nicolás González Ruiz y Arcadio Baquero, abundaron en el mismo sentido afirmando que se trataba de una obra herética[263]. ¿Están justificados estos recelos? ¿Tienen razón las instancias represivas del régimen al oponerse tan firmemente a su representación? ¿Peca de ingenuidad Gómez Arcos al presentar a censura una obra que, aparentemente, ataca de manera tan frontal uno de los pilares del franquismo?

Nuestra modesta opinión es que no. No sería la primera ni la última vez que la interpretación superficial de una obra llevara a la Censura a prohibirla por "motivos equivocados". Lo que provoca el rechazo visceral de los censores y de la crítica conservadora es, ante todo, la temática elegida. La puesta en escena de un episodio de *solicitación* en el que Peregrino, un personaje confusamente ligado a la mística, utiliza la fe cristiana como instrumento para seducir a una dama, así como el que varios personajes manifiesten abiertamente postulados heréticos, son suficientes para escandalizar a una Censura especialmente susceptible en todo lo tocante a la religión. En este sentido, la actitud de Navarro Sanjurjo, quien opuso su veto a la obra, antes incluso de haberla leído íntegramente, revela la falta de calado intelectual de la nomenclatura franquista a la que Gómez Arcos hubo de enfrentarse.

Asimismo, al catalogar *Diálogos…* cómo una obra herética, sus detractores cometen el error interpretativo de confundir la voz del autor y la de sus personajes. En ninguno caso podemos pensar que Gómez Arcos pueda compartir los postulados iluministas de Peregrino o doña Tristeza de Arcos. Muy al contrario, una primera observación del desarrollo de la acción debería

[262] en CHECA, Julio Enrique, *Op.Cit.;* p. 37.
[263] Alegaciones extraídas de las Actas de le Premio Lope de publicados por Julio Enrique CHECA, *op.cit.;* pp. 31, 33.

confortar a los defensores de la ortodoxia. En efecto, si bien es cierto que en los dos primeros actos los personajes que atentan contra el dogma: Madre Asunta, Peregrino, así como doña Tristeza, parecen triunfantes, la enérgica intervención del Santo Oficio pondrá al descubierto la superchería de los falsos místicos y restablecerá el orden purificando la comunidad con el fuego de la hoguera. Este patrón transgresión/castigo no viene a debilitar la ortodoxia, sino muy al contrario, a reforzarla. Además, la caracterización tanto de Madre Asunta como de Peregrino está destinada a poner al descubierto sus defectos: lujuria, codicia, falsedad, hipocresía, manipulación… Por el contrario, uno de los personajes retratado más positivamente es Mosén Blas, el párroco, que muestra compasión y benevolencia paternales hacia sus feligreses.

Esto no significa que la crítica a la Iglesia Católica y a su doctrina estén ausentes en *Diálogos…* Muy al contrario, la crítica religiosa constituye uno de los pilares de la obra. Lo que ocurre es que esta crítica es muchísimo más sutil y requiere una lectura entre líneas, diametralmente opuesta al carpetazo dado por Navarro Sanjurjo, tras examinar únicamente el primer acto. Precisamente, muchas de las claves que nos permiten hacer una interpretación crítica de la obra se hallan en el último acto.

Ya hemos señalado cómo Gómez Arcos no escatima las críticas hacia la doctrina iluminista que presenta como una superstición y estafa. A este respecto, las palabras de Mosén Blas son reveladoras:

> Mosén Blas. — No lo dudo. Pero aquí han quedado las mujeres solas. ¿Sabéis lo que eso significa? Que son víctimas del primer charlatán que les sale al paso[264].

Pero es en la respuesta del Caballero donde radica la verdadera transgresión, ya que solapadamente se identifica la propia labor pastoral de la Iglesia con una manipulación:

> Caballero. — ¿Por qué no habéis sido vos ese charlatán… entendiéndolo como ministro de Nuestra Santa Madre Iglesia?[265]

[264] *Diálogos…;* p. 460.
[265] *Diálogos…;* p. 460.

Asimismo, en el interrogatorio al que son sometidos por el Caballero, la estrategia de defensa de Madre Asunta y Peregrino consistirá en identificar su doctrina con la opinión general, para escapar a la acusación de herejía:

> Mosén Blas. — *(Más furioso.)* ¿Osas interpretar la voluntad de Dios según tu propia conveniencia? (…)
> Asunta. — (*Interrumpiendo con melosidad al Caballero.)* Vuesa mercé no se alarme. No quiero decir pecado de irreverencia. Es que hace largo tiempo que recorre los caminos del mundo, repartiendo el bien de su palabra, y a veces la propia mente confunde las cosas. Con humildad os pregunto: ¿podéis decirme cuál es la voluntad de Dios? Cuando alguien muere segado por la peste, o arrebatado por la tormenta, o en el campo de batalla, o en uno de tantos galeones hundidos, todos, humildemente, decimos: "Ha sido la voluntad de Dios". ¿Decimos verdad señor?[266]

Podemos observar cómo, con una pirueta semántica, Madre Asunta trata de eludir el rigor del Santo Oficio.

Mucho más peligroso es lo expuesto por doña Tristeza quien no duda en señalar paralelismos entre su caso y lo consignado en las Sagradas Escrituras:

> Caballero. — ¿Y vuestro amor de madre no se rebela ante la idea de morir en el fuego juntamente con el fruto que lleváis dentro, en el seno?
> Sor María. — Estaba escrito que sufriría la persecución… esta vez aun antes de nacer[267].

En la identificación entre heterodoxia y dogma encontramos una formulación irónica por parte de Gómez Arcos, ya que hay una contradicción entre lo que el texto dice y lo que su autor quiere decir. Doña Tristeza, en su nivel de enunciación, es sincera y cree fervientemente que el milagro operado en su cuerpo es tan cierto como el del relato evangélico. El autor, por su parte, insinúa veladamente todo lo contrario: ¿no será el dogma defendido por la Iglesia tan poco digno de confianza como la estafa urdida por Peregrino y Madre Asunta?

Cierto es que en el montaje de 1964 esta identificación será simplemente sugerida, implícita. Sin embargo, las correcciones realizadas a

[266] *Diálogos…;* p. 462.
[267] *Diálogos…;* p. 470.

finales de los años setenta confirman nuestras sospechas. La sorprendente introducción del doblete que otorga al mismo actor los papeles de Peregrino e Inquisidor muestra claramente la idea de que herejía y ortodoxia no son sino dos caras de la misma moneda; siendo una de ellas falsa, la otra tampoco puede dejar de serlo:

> Inquisidor — *(Se arrodilla, agotado, ante el Cristo, y dice de manera mecánica.)* Señor, ilumina a este pobre ser hundido en el abismo: su error no puede ser el resultado de su voluntad; yo no lo creo… pero yo no soy todo el mundo. Enmudece su lengua, aclara su mente. ¡No te quedes inmóvil, señor! *(Mira hacia arriba, hacia el Crucifijo; la capucha del hábito resbala hacia su espalda, descubriendo la cabeza del Peregrino, es decir, del mismo actor que interpreta al personaje del alumbrado. Este efecto escénico debe ser lo más simple posible: como una moneda que tuviese las dos caras idénticas.)*[268]

Disentimos con Torres Nebrera y García Ruiz[269], quienes consideran que estas modificaciones son una refundición muy posterior, producto de una evolución ideológica del autor. En nuestra opinión, este cambio no hace sino explicitar una idea que se entreveía desde un principio, pero que las ataduras políticas y sociales no dejaban expresar libremente. La imprecación final del personaje al crucifijo nos informa, a la vez de la convicción para Gómez de que el cristianismo es alienante y del largo tiempo en que estuvo privado de libertad de expresión para clamarlo:

> ¿Cuánto dolor, cuánta sangre nos costarán todavía su dolor y su sangre? ¿Cuánta muerte nos costará tu muerte? *(Se incorpora, se aparta unos pasos, vuelve a mirar al Cristo.)* Si mi lengua fuera libre… te acusaría de asesino. Alguien lo hará… algún día[270].

Así pues, la obra va mucho más allá que la herejía, ya que ésta, pese a su heterodoxia, se circunscribe al terreno de la fe, mientras que Gómez Arcos

[268] *Diálogos…*; p. 479.
[269] GARCÍA RUIZ, Víctor y TORRES NEBRERA, Gregorio (eds.), *Historia y Antología del teatro español de posguerra (1940 – 1975)* Vol. V: 1961 – 1975, Madrid: Fundamentos, 2002; p.479.
[270] *Diálogos…*; p. 479.

prefigura aquí una iconoclasia y un escepticismo religioso radical que serán ampliamente desarrollados en *Interview de Mrs. Morte Smith par ses fantômes*[271].

3.2. Transgresión religiosa en *Los gatos*

3.2.1 La omnipresencia religiosa

Desde la acotación inicial, Gómez Arcos va a denunciar la omnipresencia de lo religioso en la vida de los españoles. Como en muchas ocasiones, el dramaturgo parte de un elemento verista, la profusión de la pequeña imaginería religiosa en la decoración de los hogares burgueses, que será amplificado grotescamente por él. En efecto, la presencia de estas imágenes era muy frecuente, ya que además de elementos decorativos eran signos tanto de devoción como de riqueza material, pero los elementos presentes en el escenario de *Los gatos* alcanzan una hipertrofia tanto por su acumulación como por su tamaño. Esta presentación caricaturesca de la casa de Ángela y Pura contribuirá a dar el tono crítico de la obra en cuanto se abre el telón.

No menos interesante resulta la acotación con la que se abre el segundo cuadro[272]. Se trata del mismo escenario, pero se han introducido cambios en el decorado que tienen por objeto situar cronológicamente la acción en Viernes Santo. Estos cambios vienen a reforzar la ambientación del cuadro precedente remitiendo al periodo litúrgico en el que más predominan la austeridad moral y la penitencia. Para ello, Gómez Arcos utiliza los mismos ingredientes: profusión decorativa (cirios, misales, flores) y proporciones exageradas, con Nazarenos y Dolorosas que son de tamaño natural. A esto se añade la utilización de las luces que tiñe todo el escenario de tonos morados que, por su simbología cromática, remiten también al luto y a la Semana Santa.

No menos digna de ser reseñada es la posición que ocupa Pura al inicio del cuadro. Ahora se encuentra de rodillas realizando un *vía crucis,* es decir una penitencia. Simbólicamente, esto puede remitir a la concepción de este mundo como valle de lágrimas en el que el hombre se halla destinado a purgar sus pecados.

[271] *Interview de Mrs. Morte Smith par ses fantômes / Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*. Trad. Rachel Salik. Arles: Actes Sud, 1985.
[272] *Los gatos*; p. 29.

La ambientación en el cuadro único de la segunda parte es algo más ligera, como si la presencia de Inés en la casa hubiera conseguido relajar el asfixiante cerco moral que pesaba sobre el hogar:

> El mismo decorado. Han desaparecido los elementos "Semana Santa". En la luz, en el color, se cree adivinar una esperanza, como si motivos ajenos a las dos hermanas hubieran impuesto en la casa un clima tolerante. Se ve por el balcón que en la calle ha reverdecido algún árbol; su vigorosa vitalidad, quizá de efímero resplandor, parece penetrar en el salón hasta imponer una atmósfera distinta[273].

Esta ambientación corresponde cronológicamente con la primavera, periodo en el que la naturaleza renace y en el que los niños como Loli hacen la Primera Comunión. Pero se trata solamente de un efímero rayo de esperanza que no tardará en ser desmentido por los golpes asesinos que se abaten sobre Inés. En realidad la luctuosa ambientación del cuadro anterior anticipa el trágico final del que la heroína no podrá escapar.

De forma análoga a la omnipresencia de los objetos de devoción en el escenario podemos constatar en el personaje de Pura una verdadera obsesión religiosa. Para ella, la creencia alcanza el grado de fanatismo. A lo largo de toda la obra la encontramos leyendo en voz alta el libro de su confesor, el padre Carrión, a la luz del cual no duda en explicar el mundo que la rodea:

> Pura. — Este libro habla del género humano, de la confusión y la falta de principios de los tiempos modernos, del olvido de las verdades sempiternas en las que nos educaron a ti y a mí[274].

La persona más cercana a ella, Ángela, aun siendo también practicante, se queja de que Pura se obstine en imponer en el hogar una disciplina monacal:

> Ángela. — ¡No! No… Hace años que no me miro en el espejo. ¡Pero tampoco me paso la vida leyendo libros de meditación, como una monja! Para eso me hubiera metido en un convento[275].

[273] *Los gatos*; p. 47.
[274] *Los gatos*; p. 10.
[275] *Los gatos*; p. 14.

Pura, por su parte, hace oídos sordos a estos reproches y, del mismo modo en que el Régimen se concebía a sí mismo como "el centinela de occidente", se creía investida de la misión de velar por la observancia religiosa de su hermana:

> Pura. — Lo que pasa es que eres una hereje, una atea. Y porque estoy yo viva, ¡si te conoceré!, que si me hubiera muerto ya habrías dejado hasta de ir a misa, como las sufragistas[276].

3.2.2 Un breve paréntesis transgresivo

En esta atmósfera agobiante encontramos un breve momento de alivio propiciado por la salida de las dos solteronas de la casa para acudir a los Oficios del Viernes Santo. Resulta revelador que éste sea el único momento de la obra en el que Pura y Ángela abandonen el confinamiento doméstico y lo hagan para asistir precisamente a la liturgia de la Pasión. Estos servicios religiosos estaban coronados por una homilía que solía ser la más extensa del año, como sarcásticamente señala Ángela, y que en esta ocasión corre a cargo del confesor de Pura:

> Pura. — (...) Ángela, es la hora del sermón. *(A Inés)* El sermón de las Siete Palabras.
> Ángela. — Mal contadas. Yo diría mejor siete mil.
> Pura. — Lo pronuncia el padre Carrión. ¿No te gustará venir con nosotras?
> Inés. — Tía, me encuentro un poco débil...
> Pura. — Bueno, quédate. En la página ciento veinticinco alude a ese tema. No será igual que si lo oyeras de su propia voz, pero está el espíritu. Te gustará. Y te confortará.

Desde este momento, al no asistir a los Oficios de este importante día de precepto, Inés se coloca en una posición transgresora. Gómez Arcos aprovecha su ambientación para poner de relieve la discordancia entre el personaje y su nuevo entorno. Al haberse criado lejos y debido a su educación liberal, la joven ignora los usos concernientes a la Semana Santa, siendo Manuela quien se los explique:

[276] *Los gatos*; p. 30.

> Manuela — Es el último toque para el sermón de las Siete Palabras. En Semana Santa no se tocan las campanas.
> Inés — Ah..., no lo sabía. Tiene un sonido tan extraño...
> Manuela — Es una antigua costumbre.[277]

Podemos observar cómo rápidamente se establece una complicidad entre ambos personajes. En efecto, frente al rígido y casi luctuoso ceremonial de Pura, la criada se expresa con frescura y ligereza, incorporando creencias y tradiciones populares:

> Manuela. — (…) Prefiero las campanas, aunque doblen a muerto. Pero aquí no se oyen las campanas en toda la semana, hasta el Domingo de Gloria, para la Resurrección. Entonces sí, tocan en todas las iglesias al mismo tiempo. Hay salvas de tiros y sueltan palomas. Es el momento de coger diez chinarros y guardarlos. Dicen que sirve para prevenir las desgracias. Por ejemplo, las tormentas. Cada cual con sus creencias[278].

Volvemos a encontrar aquí, aunque con mucha menor relevancia, la aposición de religión y superstición que Gómez Arcos desarrollara en *Diálogos…*

Pero la transgresión religiosa más importante es la irrupción de Fernando en este recinto claustral, casi conventual. Nos limitaremos ahora a señalar el contraste subversivo del encuentro de los dos amantes con un entorno grotescamente sacralizado por el decorado y que, por sí solo, es un motivo para escandalizar a las solteronas:

> Pura. — [Manuela] Los dejó solos. (…) Aquí, sólo, con todos los santos.
> Ángela. — ¿Qué santos?
> Pura. — Los de Semana Santa.
> Ángela. — Ah, sí, no me acordaba...
> Pura. — A saber qué cosas se dirían[279].

[277] *Los gatos*; p. 38.
[278] *Los gatos*; p. 38.
[279] *Los gatos*; p. 52.

3.2.3 Crítica central: la hipocresía

Particular atención merece la crítica de la hipocresía religiosa de la pequeña burguesía que vehicula la obra. A diferencia de *Diálogos…*, que propone una profunda reflexión sobre la pertinencia del hecho religioso, la crítica contenida en *Los gatos* va a centrarse en el desfase entre la doctrina cristiana y el comportamiento de las dos beatas. A este respecto, el catecismo impartido por Pura nos ofrece una ilustración interesante de la distancia entre discurso y práctica. El fragmento correspondiente al Quinto Mandamiento pone de manifiesto muy claramente este desfase:

> Pura. — ¡Niña! *(Loli atiende, aunque está pendiente de lo que sucede a su espalda)* "Sobre el quinto mandamiento te pregunto: ¿prohíbe algo más que matar?"
> Loli. — "Sí señor, prohíbe también hacer mal a nadie en hecho, en dicho y aun en deseo[280]".

¿No son Pura y Ángeles las que asesinan a golpes a su sobrina Inés por el mero hecho de estar embarazada? ¿Acaso no la hieren, no sólo con sus golpes demoledores, sino también con insultos insoportables a su madre? Por lo que se refiere al "deseo de hacer mal", basta con recordar el papel preponderante que el sadismo y el odio desempeñan en el comportamiento homicida de Ángela. Este sentimiento está tan profundamente arraigado en la solterona que realiza una proyección psicológica sobre los gatos:

> Paloma. — … y ellos me responden con una mirada de odio, un odio que me hace recordar muchas cosas, y me hiela las intenciones[281].

Como vemos aquí, Ángela está guiada por los más bajos instintos. Su odio es un sentimiento irreprensible que nace de las propias frustraciones del personaje y que emergerá cuando comprenda que la relación de Inés con Fernando la privará de la malsana contemplación voyerista del cortejo en el balcón:

> Ángela. — Como quieras. Pero como lo haya hecho yo…
> Pura. — ¿Tú, qué?
> Ángela. — Yo… la odiaré. La odiaré toda mi vida.

[280] *Los gatos*; p. 16.
[281] *Los gatos*; p. 56.

> Pura. — Las odias ya. Te lo noto.
>
> Ángela. — ¡No! No la odio, Pura. Sólo en el caso de que lo haya hecho[282].

Nada es, así pues, más alejado del mandato evangélico de "amar al prójimo como a sí mismo[283]".

La ineptitud para el perdón de las dos solteronas conculca igualmente el mandato de "perdonar, hasta siete veces siete[284]". La propia Pura le reprocha a su hermana que no *perdone* a los gatos por la muerte de Paloma:

> Pura. — "¿Quién peca contra esto?"
>
> Loli. — "El que hiere, amenaza, injuria o no perdona a su ofensor".
>
> Pura. — O no perdona a su ofensor… ¿Has oído eso Ángela?[285]

La respuesta de Ángela es igualmente reveladora de lo superficial de una práctica religiosa concebida exclusivamente como repetición mecánica de rituales carentes de significado sincero:

> Ángela. — Yo confieso y comulgo cada domingo, como una buena cristiana.
>
> Pura. — Yo todos los días[286].

La hipocresía de Pura al hablar del perdón es notable si recordamos sus primeras palabras en la obra, que son un alegato en favor del resentimiento:

> Pura. — *(Leyendo en voz alta con tono aleccionador)* Paz, paz y tal paz no existe. ¿Se han avergonzado, acaso, por las cosas abominables que han hecho? Antes bien, no han tenido ni pizca de confusión, ni sabido siquiera qué cosa es tener vergüenza. Por cuyo motivo caerán entre los que parecen, dice el Señor, y serán precipitados cuando llegue tiempo de tomarles las cuentas[287].

---

[282] *Los gatos*; p. 53.
[283] Mateo 22: 36-38.
[284] Mateo 18: 21-22.
[285] *Los gatos*; p. 17.
[286] *Los gatos*; p. 17.
[287] *Los gatos*; p. 10.

Su obcecación en llevar hasta el extremo la dimensión punitiva de su religiosidad la conduce incluso a poner en tela de juicio el sacramento de la confesión, que es también el sacramento del perdón. Recordemos que censura al confesor de Ángela considerando como demasiado leve la penitencia que éste le había impuesto por haber besado a un hombre.

> Pura. — (…) ¿Qué penitencia te pusieron?
> Ángela. — Un Ave María.
> Pura. — ¿Un Ave María nada más? ¡Cómo están los tiempos! Hablaré yo misma con tu confesor, y harás una confesión general en mi presencia[288].

De más profundo calado es su restringidísima consideración de la misericordia divina y su visión del pecado como algo eterno e imperdonable que expresa a través de la metáfora fisiológica:

> Pura. — Hay gentes que pecan y pecan a diario con el pensamiento, con la palabra y con las obras, imaginando… locamente, por cierto…, que bastará con confesarse un día cualquiera, por pascua florida por ejemplo, y rezar mecánicamente cuatro oraciones que sabemos desde niños, y así Dios borrará de su memoria el haberle injuriado. Pero no. No, no. Cada pecado es un botón de lepra en el alma. El pecado es una enfermedad incurable y mortal. Un cáncer[289].

Pero Gómez Arcos no critica solamente lo superficial de la moral burguesa. La severidad con la que Pura juzga la más mínima transgresión del código moral, especialmente en lo tocante a la sexualidad, contrasta con la ligereza y la ausencia del más mínimo escrúpulo en disponer de la vida de un ser humano. Así pues, nuestro autor pretende dar testimonio de la cruel e incoherente moral que se hallaban en la base del nacional-catolicismo.

[288] *Los gatos*; p. 55.
[289] *Los gatos.* p. 16.

3.3 Ritos sacrificiales

Al hablar de la primera etapa de la dramaturgia de Gómez Arcos, Sharon Feldman califica acertadamente tanto *Diálogos…* como *Los gatos* de "espectáculos del sacrificio[290]". En efecto, en ambas obras nuestro autor entronca con los orígenes de la tragedia misma en tanto que ejercicio de purificación pública, como ya describiera el propio Aristóteles[291]. Así mismo, notamos una fuerte impregnación de imaginería católica relacionada con la Pasión de Cristo, lo que coadyuva a la puesta en escena de ritos sacrificiales.

Por otro lado, la pena capital constituye una nueva zona de intersección, esta vez, entre el ámbito religioso y el político. Si bien es la instancia religiosa la que condena, es la política la que ejecuta. Recordemos, a este respecto, que Jesús fue juzgado por el Sanedrín pero crucificado por los romanos y que los reos de la Inquisición eran *relajados* al brazo secular para que éste procediera a la pena capital.

Pero, tanto en lo religioso como en lo político, ¿cuál el sentido de las ejecuciones con que concluyen las dos obras?

En un primer momento podría pensarse que el espectáculo de la muerte viene a reforzar el sistema de valores imperante, ya que los personajes transgresores pagan con la sanción máxima su desobediencia a la norma. Desde este punto de vista, las muertes de Madre Asunta, Peregrino, doña Tristeza e Inés deberían tener un carácter ejemplar.

Sin embargo, una lectura más exhaustiva de los textos revela la crítica de un régimen represivo que perseguía a sus oponentes hasta la aniquilación. Frente a este poder, Gómez Arcos sitúa a dos heroínas trágicas quienes, al no someterse al código moral exigido, se verán ineluctablemente abocadas a un destino fatal. Al igual que en la tragedia clásica, la muerte aparece como el horizonte inevitable.

En el caso de doña Tristeza, el espectador intuye, con sólo leer el título de la obra, que en el siglo XVI o XVII la herejía va a conducir al personaje a la hoguera. Paradójicamente, este hecho es históricamente falso, ya que en realidad

[290] FELDMAN, Sharon, *Op.Cit.,* 1999 ; pp. 43-79.
[291] ARISTÓTELES, *Poética,* Traducción de GARCÍA BACCA, Juan David, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946; p. 9.

ningún alumbrado fue condenado a la pena capital[292], lo cual nos recuerda que el tema histórico no es para Gómez Arcos sino un pretexto para criticar el régimen franquista.

En el caso de Inés, la construcción de un destino inevitable será más compleja. Gómez Arcos irá orientando al espectador hasta ese desenlace a lo largo de la obra. Hay una construcción especular, en la que se la asocia con personajes muertos: Paloma, en primer lugar y su madre, poco antes de su trágico final. La analogía con esta última es particularmente pertinente, ya que para Pura y su hermana su fallecimiento es casi considerado como un castigo divino. Además, las circunstancias del mismo, en el incendio de su coche, recuerdan, por un lado, a las llamas de la hoguera inquisitorial y, por otro, a las del infierno. Por otra parte, es la propia Inés la que involuntariamente sella su destino al acogerse al techo de sus futuros verdugos y al negarse a que Fernando pida su mano, reparando así el honor familiar.

Por otro lado, la puesta en escena de la muerte será también diferente en las dos obras. En *Diálogos…* es bastante menos cruda que en *Los gatos*. En efecto, el montaje de 1964, censura obliga, debía evitar herir la sensibilidad del público. Esto explica que en la representación de la muerte se haya operado un doble distanciamiento. En primer lugar, la ejecución de la hidalga queda aplazada en función de su estado, aunque resulte obviamente inevitable:

> Inquisidor — Se os juzgará severamente si antes Dios no os ilumina el pensamiento hasta renegar de "esa" aberración.
> Tristeza — ¿Y si continúo firme en mi creencia?
> Inquisidor — Entonces… moriréis[293].

En segundo lugar, el espectador tampoco asiste a la quema de los otros herejes. No obstante, el carácter de espectáculo no desaparece por completo de la obra, ya que el Inquisidor obliga a doña Tristeza a contemplar la agonía de sus correligionarios:

> Inquisidor — (*Abre la ventana. Vuelve el rumor apagado de la multitud. Se ven crecer las llamas de la hoguera.*) Llegad hasta aquí. (*Doña Tristeza no se mueve.*) Es una orden,

[292] Menendez y Pelayo enumera los casos de alumbrados presentados al Santo Oficio así como las penas impuestas, las cuales se limitan en la mayoría de los casos a la reclusión en un convento, o alguna humillación pública. Cfr. MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Op.Cit.* ; pp.146-201.
[293] *Diálogos…*; p. 474.

> señora. (*Ella, altiva, se acerca.*) Quiero probar vuestra templanza. Miradles. ¿Veis alguna serenidad en sus rostros? Están crispados por el dolor[294].

Así, mediante un sutil y macabro juego de teatro dentro del teatro, el espectador accede al agónico sufrimiento de Peregrino y madre Asunta, que terminan por renegar de su "error", pero sólo a través de sus gritos, y sobre todo, a través de las expresiones de la hidalga:

> *En ese momento la voz de Madre Asunta, claramente, y después la del Peregrino, gritan doloridas: "¡Reniego! ¡Reniego!" y "¡Piedad!" "¡Confesión!". La hidalga se demuda y va hacia el ventanal. La multitud grita: "¡Herejes!" "¡Depravados!" "¡Fuego con ellos[295]!".*

Pero donde realmente estriba el carácter subversivo de la obra es en la reacción del Inquisidor, quien, al manifestar sus dudas y su angustia ante la justicia que está obligado a aplicar, anula el efecto purificador del espectáculo del sacrificio:

> *(El Inquisidor, agotado, se arrodilla ante el Cristo. Parece que sus ojos tienen lágrimas.)*
> Inquisidor — Señor, ilumina a este pobre ser hundido en el abismo. Yo no puedo creer que su terrible pecado sea por tu voluntad, pero yo no soy todo el mundo. Enmudece su lengua, aclara su mente. No te quedes inmóvil, Señor. No permitas su condenación eterna. *(Luego se levanta y abre el ventanal. Penetra en la estancia el rumor de la multitud y el humo de la hoguera. Él se tapa los ojos con las manos. Lentamente cae el telón final[296]).*

Estas dudas, en la versión más audaz de 1980, alcanzan su máxima expresión con la identificación entre Inquisidor y Peregrino, cuyos papeles serán atribuidos al mismo actor, y cuya replica final constituye un ataque frontal al cristianismo mismo:

> *(Mira hacia arriba, hacia el Crucifijo; la capucha del hábito resbala hacia su espalda, descubriendo la cabeza del*

[294] *Diálogos…* ; p. 475.
[295] *Diálogos…*; p. 476.
[296] *Diálogos…*; pp. 477, 478.

> *Peregrino, es decir, del mismo actor que interpreta al personaje del alumbrado. Este efecto escénico debe ser lo más simple posible: como una moneda que tuviese las dos caras idénticas.)* ¿Cuánto dolor, cuánta sangre nos costarán todavía su dolor y su sangre? ¿Cuánta muerte nos costará tu muerte? *(Se incorpora, se aparta unos pasos, vuelve a mirar al Cristo.)* Si mi lengua fuera libre… te acusaría de asesino. Alguien lo hará… algún día[297].

La estrategia crítica adoptada en *Los gatos* va a ser diferente: en lugar de amortiguar el impacto de la muerte en escena mediante mecanismos de distanciamiento como en *Diálogos…*, Gómez Arcos va a recrearse, de la manera más truculenta posible, en el asesinato de Inés. Incluso, el cuarto de los gatos, espacio que permanece oculto durante toda la obra, se hace visible gracias a la proyección que muestra como los felinos devoran el cadáver de la joven. Se trata ahora de exagerar los trazos para provocar el horror en el espectador, levantando un muro entre la víctima y sus verdugos.

La primera, tanto por su carácter bondadoso como por su inocencia, atraerá indudablemente la adhesión del público, que en ningún momento podrá considerar su asesinato como un sacrificio purificador, sino como un crimen odioso.

Las segundas aparecen como una encarnación de las fuerzas represoras que hallan su mejor forma de expresión a través de la violencia. Llama la atención como Pura y Ángela, que no dejan de enfrentarse a lo largo de la obra, sólo entran en comunión en el momento de dar muerte a Inés. Pero, sin duda, lo más llamativo en ellas es la frialdad y la falta de remordimientos por el crimen que acaban de cometer y que, a sus ojos, está plenamente justificado:

> Pura — Me siento en paz. ¿Tú no?
>
> Ángela — Sí… Yo también…
>
> Pura — Me alegro. Es como si hubiéramos cumplido una misión. La más penosa de todas. Pero reconfortante.
>
> Ángela — ¿Una misión como la mía, con los gatos?
>
> Pura — Sí.
>
> Ángela — Castigar el pecado y el crimen[298].

[297] *Diálogos…*; p.479.
[298] *Los gatos*; p. 69.

El desenlace de la obra, en la que las dos solteronas, tras haber aniquilado al personaje transgresor, retoman el curso normal de su anodina vida parece reforzar el orden social, ya que se ha eliminado impunemente a quien no se ajusta a él. Sin embargo, este final causa en el espectador un profundo malestar y le hace recordar que dicho orden se sustenta únicamente gracias a la violencia.

4. Transgresiones políticas

4.1 Transgresiones políticas en *Diálogos…*

Ya citamos en la introducción de nuestro presente trabajo la cortés pero incisiva carta que, antes de tomar el camino del exilio, Agustín Gómez Arcos enviara al entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga[299]. En ella, el autor almeriense se quejaba del trato que había recibido de la censura y afirmaba incluso su *apolitismo*. Pero, si bien nuestro autor nunca militó en movimiento alguno, no es menos cierto que sus obras encierran una crítica sin concesiones a la España de su tiempo. Con esta misiva el dramaturgo quema sus naves antes de partir al exilio y se permite recordarle al mismísimo Fraga, artífice de la *apertura,* el poco calado, por no decir la hipocresía, de la misma.

En lo que se refiere a *Diálogos de la herejía* y *Los gatos,* podemos observar que la aparente neutralidad política de los dos textos no es más que una finta a la censura. Una observación algo más detenida revela rápidamente que a través de un trasunto histórico o un drama familiar, se ponen en evidencia *las vergüenzas* del régimen de manera más eficaz que a través de textos puramente panfletarios. Por lo tanto, aunque la lógica de la censura no deje de ser tortuosa y en muchas ocasiones contradictoria, no es de extrañar que esta instancia represiva se sintiera amenazada por el teatro del almeriense.

A continuación pondremos de relieve el carácter políticamente transgresivo de estas obras observando cómo se esconde en ellas una mordaz y severa crítica de la España de Franco.

4.1.1 El tema histórico como distanciamiento crítico en *Diálogos…*

El recurso de la apropiación de temas históricos con la intención de dar testimonio de una realidad contemporánea es casi tan antiguo como el teatro mismo. Desde los trágicos griegos, desde Séneca o Shakespeare, hasta Víctor Hugo, pasando por García de la Huerta o Martínez de la Rosa, puede entreverse en las tablas, bajo la máscara histórica, clarísimas alusiones a la realidad contemporánea a sus autores.

Esta constante dentro de la historia del teatro tiene particular vigencia en el momento de la primera redacción de *Diálogos…* , ya que el drama histórico

[299]CHECA, Julio Enrique, *Op. Cit.*, p.17.

se hallaba muy en boga por razones diversas. En primer lugar, hemos de recordar que el franquismo fue un régimen siempre volcado hacia el pasado. No será, por tanto, de extrañar que en aquel momento se desempolvaran *viejas glorias* y se generara lo que ha venido en llamarse *la épica de cartón-piedra*[300] en la que se recurre a héroes del pasado, desde *Don Pelayo* a Agustina de Aragón, para presentarlos como modelo a la sociedad española.

En segundo lugar, escritores radicalmente críticos con el régimen van a aprovecharse de la moda del drama de época, no para ensalzar el *santoral* de héroes nacionales, sino para denunciar al régimen franquista. Numerosas serán, por tanto, las obras que adoptarán una clave histórica para cifrar su acerba crítica del Franquismo. Recordemos por ejemplo *Las Meninas*[301] de Buero Vallejo, *La sangre y la ceniza*(1965)[302] o *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*[303] de Alfonso Sastre, *Las arrecogías del beaterío de Santa María Egicpciaca*[304] de José Martín Recuerda o *Los comuneros*[305] de Ana Diosdado. Este distanciamiento cronológico fue considerado por bastantes autores como un mecanismo *posibilista* destinado a burlar la vigilancia de la censura. Sin embargo, como señala Berta Muñoz, estos esfuerzos son vanos en la mayoría de los casos:

> En efecto, la idea de que el teatro histórico se autorizaba con mayor facilidad dista mucho de ser cierta; por el contrario, los expedientes de algunas de estas obras muestran que eran vigiladas con tanto o más celo que las localizadas en época actual.[306]

La polémica, así como todas las dificultades que rodearon al estreno de *Diálogos…*, no hacen sino confirmar esta constatación. La desconfianza que despertara tanto en críticos como censores puede empezar a comprenderse desde la elección del momento histórico en el que se sitúa la acción de la obra. En un principio, podría pensarse que la elección del periodo de los Austrias debería estar en sintonía con el programa cultural del Régimen, ya que éste corresponde con el periodo de hegemonía política hispana en el concierto internacional. Sin

[300] TRUEBA, Fernando, « Arcángeles con espadas » in *Guía del ocio,* 1977.
[301] BUERO VALLEJO, Antonio, *Las meninas,* (Estreno: 1960) Madrid: Alfil, Col. Teatro, n.° 285, 1961.
[302] SASTRE, Alfonso, *La sangre y la ceniza,* (Estreno: 1955) Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
[303] SASTRE, Alfonso, *Guillermo Tell tiene los ojos triste,* (Redacción: 1955) Madrid: Alfil, 1962.
[304] MARTÍN REVUELTA, José, *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca,* (Estreno: 1970) Madrid: Fundación José Martín Recuerda, 2010.
[305] DIOSDADO, Ana, *Los comuneros,* (Estreno: 1970) Madrid, Preyson, 1983.
[306] MUÑOZ CALIZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores,* Madrid:Fundación universitaria española, 2005, p. 158.

embargo, esta impresión resulta engañosa, ya que el situarse en la cúspide del poder imperial supone igualmente asomarse al abismo de su decadencia inminente. No en vano el periodo de predilección de todo el programa cultural del Régimen será el de Los Reyes Católicos, momento en el que el emergente poderío español tuvo más vigor. Por el contrario, ya desde la Generación del 98, el reinado de los Austrias Menores era abordado de manera recurrente por quienes, desde una posición crítica, reflexionaban sobre el llamado *tema de España*. Así pues, desde su propio enclave cronológico, el texto de Gómez Arcos se sitúa en un delicado equilibrio inestable, que probablemente intente conservar un alto grado de indeterminación para burlar la censura. Así pues, no es de extrañar que las acotaciones ofrezcan una muy vaga localización temporal:

> *Plaza pública de un pueblo en el siglo XVI.*[307]

He aquí una ambigua indicación que puede remitirnos a los reinados de Carlos I y Felipe II. Además, esta indicación es contradictoria con las alusiones al Conde Duque[308] de Olivares, que sólo son posibles si la acción se desarrolla bajo Felipe IV. Podría objetarse que se trata de un simple error tipográfico pero la imprecisión persiste en el manuscrito de 1980:

> *Un pueblo en tierras extremeñas, hacia el sur, cerca de la frontera. Finalizando el siglo XVI.*[309]

La referencia topográfica, lejos de clarificar la cuestión, contribuye a reforzar la ambigüedad histórica. Toda la crítica coincide en identificar este pueblo fronterizo con la localidad de Llerena en la que –como señala Gregorio Marañón– se produjo una "epidemia" de *iluminismo*[310]. Sin embargo, no se trata de una transposición fiel de los acontecimientos históricos, ya que Gómez Arcos vuelve a barajar las cartas, entrecruzando hechos que ocurrieron en momentos muy diferentes. Así, se entremezcla *el brote iluminista* de Llerena, que dio lugar a un proceso del Santo Oficio alrededor de 1578, con un episodio menor de solicitación acaecido en la misma ciudad en el siglo XVII, del que da noticia Menéndez Pelayo[311]. Igualmente, en la intriga de la obra intervienen elementos inspirados por los grandes procesos contra el luteranismo en Sevilla y Valladolid

[307] *Diálogos de la herejía*, p.409.
[308] *Diálogos de la herejía*, pp.413, 423.
[309] *Diálogos de la herejía,* en CHECA, Julio Enrique (ed.), *Premios Lope de Vega,* Vol. 6, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006, p. 95.
[310] MARAÑÓN, Gregorio, *Op. Cit.*, p.20.
[311] MÉNEDEZ PELAYO, Marcelino, *Op. Cit.*, p.164.

de 1558, así como el caso de las *endemoniadas* del convento de San Plácido[312]. La selección y combinación de los diferentes sucesos históricos está guiada por su deseo de poner de relieve el peso de la represión de cualquier disidencia por parte del aparato del estado de la Monarquía Católica de los Habsburgo. El paralelismo con la España del general Franco, aunque permaneciera implícito, resultaba evidente para los contemporáneos que se acercaban al texto con algo de sentido crítico, como recuerda José Monleón:

> (…) [E]ste teatro que quiere ser noventayochista en el 64 resulta explicable para todos nosotros, para los que estamos en la clave y sabemos lo que ataca Gómez Arcos, cuando elije el tema de los alumbrados.[313]

El propio Gómez Arcos, sin desvelar, evidentemente, el objeto de sus críticas, invitaba al espectador en su programa de mano a no limitarse a la mera anécdota y a realizar una interpretación mucho más transhistórica:

> Mi preocupación al escribir esta obra ha sido plasmar el espíritu vivo y cotidiano de la España de todos los tiempos.[314]

Estimamos coherente afirmar que el distanciamiento cronológico, aunque en un principio pueda amortiguar el impacto crítico del texto, lo que hace a la postre es reforzar su calado transgresor. Las referencias a las hogueras, a los procesos inquisitoriales o a una España despoblada, lejos de glorificar el pasado imperial español, vuelven a poner sobre el tapete los temas recurrentes de lo que ha venido en llamarse la *España negra.*

4.1.2 La soledad en *Diálogos…*

Más allá del desafío al régimen que suponía el mero hecho de tratar la historia de España desde una óptica diametralmente opuesta a la postulada por *el Movimiento*, Agustín Gómez Arcos también acomete un retrato sutil, pero sin concesiones de la España de posguerra.

Al igual que en *Los Gatos*, el marco social en el que se inserta la acción de *Diálogos de la herejía* constituye un auténtico gineceo. Gómez Arcos intenta, a través de él, poner de relieve la soledad de unas mujeres obligadas a salir adelante en un mundo que los hombres han abandonado casi por completo.

[312]ZORITA BAYÓN, *Breve historia del Siglo de Oro*, Madrid: Nowtilus, 2010, p.77.
[313] MONLEÓN, José, *Op. Cit.*, p.18.
[314] Recogido por el propio Gómez Arcos en su "Autodefensa", *Op. Cit.*, p.22.

> MUJER 2°. — ¿Ha recibido vuesa mercé alguna noticia?(…)
>
> TRISTEZA. — El mar permanece mudo. (*La coge una mano*). Estamos solas en el mundo[315].

Peregrino intenta justificar cínicamente sus abusos calificándolos de alivio a esta soledad:

> ASUNTA. — (…). ¿Acaso te importa su soledad?
>
> PEREGRINO. — Es misión de mi peregrinaje acompañar a los solitarios, dar calor a las almas solitarias…[316]

El significado de esta deserción masculina puede entenderse de dos maneras. En primer lugar, podemos pensar con Julio Enrique Checa[317] que el dramaturgo almeriense, al igual que Lauro Olmo en *La camisa*[318] , esté poniendo en escena el drama de la emigración. Esta interpretación socioeconómica viene respaldada por las palabras de la Posadera:

> POSADERA. — (…) ¿Y por qué los dejasteis marchar? ¡Por ambición! Para que trajeran a casa el oro de las Indias.[319]

A esta interpretación puede superponerse otra aún más crítica, ya que señala al poder político como responsable de la ausencia de los hombres. La Mujer 1 replica a la Posadera recordándole que fue la gleba la que se llevó a los hombres a las Indias, y no los deseos de medrar:

> MUJER 1. — ¡Mientes, víbora! Para que sirvieran al Rey nuestro señor.[320]

Dentro del contexto de la obra gomezarquiana, en la que la Guerra Civil constituye un constante telón de fondo, no nos parece descabellado entrever, en esta sociedad sin hombres, una referencia a la contienda fratricida que dejara a España plagada de huérfanos y viudas. La angustiosa incertidumbre en la que las mujeres se hallan nos hace pensar más en los *desaparecidos* durante la guerra o a causa de la brutal represión que le sucedió que en emigrantes económicos. La Mujer 3 verbaliza el desamparo provocado por incapacidad de llevar a cabo el

[315] *Diálogos de la herejía*, p.417.
[316] *Diálogos…*, p. 420.
[317] CHECA, Julio Enrique (ed.), *Premios Lope de Vega*, Vol. 6, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006, p.48.
[318] OLMO, Lauro, *La camisa* en *Primer Acto*, n°32, (abril, 1932) ; pp.14-37.
[319] *Diálogos…*, p. 411.
[320] *Diálogos…*, p. 411.

duelo, de forma análoga a lo que suele observarse en las familias de los desaparecidos:

> MUJER 2. — Cuando no estoy en el camino, vigilante, estoy en la iglesia del convento rezando y rezando. Pero no sé por lo que rezo… no sé por lo que le pido a Dios, no lo que le rechazo. Supliqué permiso a Mosén Blas para clavar otra cruz en la tumba de mi nuera y grabar en ella el nombre de mi hijo, pero el buen padre me lo negó. Dice que sin noticias de su muerte la Santa Madre Iglesia no puede cobijar su recuerdo en el suelo sagrado del camposanto. Luego me amonestó dulcemente diciéndome que cometía negro pecado contra la vida queriendo dar a mi hijo por muerto sin que así estuviese escrito de orden oficial[321].

Esta situación, que recuerda la que propició la proliferación de espiritistas, *médiums* y otros estafadores tras la Primera Guerra Mundial, es un verdadero terreno abonado en el que las lisonjeras razones de Peregrino pueden prender con facilidad. Su cómplice, madre Asunta, no tardó en realizar un certero diagnóstico de la situación:

> ASUNTA. — Ya las has visto, Peregrino. Todo el pueblo está lleno de ellas. Mujeres solas y desconsoladas, con el hombre ausente. Los designios del Rey nuestro señor y la avaricia humana, y el ansia de aventuras… digo yo, no han perdonado hijo y esposo, joven ni anciano[322].

Este sentimiento de abandono, que en el caso de la Mujer 3 se aproxima a la derrelicción, propicia la histeria colectiva que se apodera de las mujeres. Esta situación es consecuencia directa de la negligencia de los aparatos del Estado que se habían desentendido de ellas. A este respecto, podemos observar cómo Gómez Arcos, por boca de Mosén Blas, culpa directamente al poder político de los acontecimientos:

> MOSÉN BLAS. — ¿Creéis que he olvidado esa misión? Yo seré más directo, señor. Podéis encargar al Santo Oficio, de parte de este humilde pastor de una grey descarriada, que pregunte al Rey

[321] *Diálogos…*, p. 414.
[322] *Diálogos…*, p. 419.

> nuestro señor por qué esta localidad se ha quedado vacía de hombres…[323]

Llama la atención el que el dramaturgo almeriense recoja, para explicar *el brote de iluminismo* de Llerena, exactamente los mismos argumentos que esgrimiera en su día Menéndez y Pelayo:

> Y, por otra parte, ha notado con discreción el Sr. Barrantes que la despoblación y rudeza que cayó sobre Extremadura después de la conquista de América, adonde se trasplantó lo más granado de aquella generosa comarca, hacía que los hombres escaseasen de tal suerte, que nada tiene de extraño ni de inverosímil el estrago que aquellos clérigos soeces hicieron entre las pobres mujeres de la tierra. Duras son y repugnantes de decir estas cosas, pero la historia es la historia[324].

Pero la posición ideológica del reaccionario erudito decimonónico no puede ser más opuesta a la del dramaturgo almeriense, ya que este último se sirve de la anécdota para denunciar un régimen que había dejado a más de media España en la miseria.

Por último, señalaremos cómo Gómez Arcos subraya también el abandono que sufren los personajes mediante la localización geográfica, siendo su situación periférica correlato de su marginación social:

> MUJER 1°. — ¿Son huéspedes de la Corte?
>
> POSADERA. — ¡De la Corte! ¡Qué más quisiera esta humilde! ¡Por aquí no pasan de la Corte ni los comentarios de bufón! Son peregrinos[325].

4.1.3 La sociedad a través de los personajes de *Diálogos…*

Como ya vimos en la primera parte, Doña Tristeza de Arcos es un personaje ambiguo. Por un lado, pertenece a las clases privilegiadas, tal como lo demuestran sus lazos con el Conde-Duque:

> DUEÑA. — Seríais bien hallada por el Rey nuestro señor. Tened en cuenta que Su Merced el Conde-Duque fue discípulo de vuestro tío.[326]

[323] *Diálogos…*, p. 460.
[324] MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Op. Cit.*, p.167.
[325] *Diálogos…*, p. 415.

Además, se trata de un personaje garante del orden social, que se muestra extremadamente orgulloso de su condición social. Prueba de ello es la importancia que concede a la etiqueta correspondiente a su rango:

> TRISTEZA. — (…) ¿Creéis que debo llegar hasta el Palacio Episcopal como una mujer cualquiera, en coche o silla de manos? No, yo creo que no. Mandaré fabricar una carroza y hacer nuevas libreas a mis lacayos… Un estandarte con mi escudo… y músicos y danzarines.[327]

Incluso ante el Santo Oficio se muestra altiva, estimando que sólo el obispo poseía la dignidad suficiente para interrogarla:

> Tristeza. — Perdonad, no deseo ofenderos. Pero mi dignidad no me permite contestar más que a las preguntas que su Ilustrísima el señor obispo se digne formularme. Estoy preparando viaje para presentarme ante él[328].

Igualmente arrogante es su pretensión de ser asistida por su dueña que, más allá de una necesidad o de un capricho, supone un irrenunciable signo exterior de superioridad social:

> Tristeza — Entonces, ¿cómo no habéis permitido que me acompañe mi dueña? Necesito de sus cuidados.
>
> Inquisidor — ¿Os referís a vuestro estado?
>
> Tristeza — (*Igual*) Me refiero a mi alcurnia. Me da derecho a criado en todo momento[329].

Así pues, siendo la soberbia uno de los rasgos distintivos de la personalidad de la hidalga, no es de extrañar que muerda el anzuelo de Peregrino. Las palabras del falso vidente germinan en el abonado terreno de una personalidad narcisista. Tristeza se siente tan única que su elección por la Divina Providencia para operar en ella un segundo milagro de la natividad le parece natural. Para este personaje, hasta la humildad no es más que una postura, pretexto para alardear de su naturaleza excepcional:

> Tristeza. — (…) Doña Tristeza de Arcos, futura madre de…

[326] *Diálogos…*, p.423.
[327] *Diálogos…*, p. 446.
[328] *Diálogos…*, p. 466.
[329] *Diálogos…*, p. 472.

> Peregrino. — (*Interrumpiéndola*). ¡Humildad, señora! Os lo ruego.
>
> Tristeza. — Tenéis razón. No debo cometer pecados de orgullo. Iré caminando, como una peregrina. Atravesaré esos campos de trigo y las espigas se doblegarán a "nuestro" paso, inclinarán su pequeñez ante la mía… Comprenderán… comprenderán… ¡Yo soy más que la tierra![330]

Por otro lado, en tanto que mujer, doña Tristeza es igualmente víctima de una incontestable preeminencia masculina. Fue su familia quien decidió su matrimonio. Hay en ella una clara conciencia de la frustrante vida a la que ha sido relegada:

> Tristeza. — ¡Calla! (*Se pasea nerviosa por la escena.*) ¡Vieja! ¡Vieja! (*Su paso se convierte en el de una fiera enjaulada. De repente se detiene ante la DUEÑA.*) ¿Y quién puede desahogar la soledad de estas cuatro paredes? Me muero lentamente, Dueña. De mi casa al claustro, del claustro a mi casa…No hay nada en el camino, calle desierta, nada puede pasar. Todos los días el mismo desierto, nada puede pasar. Todos los días el mismo velo cubriendo mi rostro que se marchita…[331]

Sin embargo, el personaje está impregnado hasta tal punto de la ideología dominante que es incapaz de rebelarse contra este *status quo*:

> Tristeza. — Me dieron por esposa. No fui juez de mi destino.
>
> Dueña. — Pero lo sois… ahora. ¡Vayamos a la Corte!
>
> Tristeza. — Al contrario, dueña; ahora el destino se ha convertido en mi único juez. Aquí, clavadas[332].

Para que doña Tristeza se atreva a alzarse contra el orden social, es necesario que sea manipulada por el discurso de Peregrino, quien pervierte nociones teológicas. Así pues, la transgresión de la hidalga obedece no a una actitud contestataria, sino, muy al contrario, a un deseo de reafirmar este orden social.

---

[330] *Diálogos…*, p. 446.
[331] *Diálogos…*, p. 424.
[332] *Diálogos…*, pp. 424,425.

Otro personaje también muy relevante a este respecto es la Posadera. Se trata nuevamente de un ser bifronte que gracias a su versatilidad constituye un vínculo entre la casta dominante – representada por Doña Tristeza de Arcos– y las mujeres del pueblo.

Ya señalamos anteriormente cómo la Posadera se caracteriza por su deseo de medrar económica y socialmente. Su afán de lucro puede ser observado desde el principio mismo de la obra:

> Posadera**: —**… diez, once y doce. ¡Jesucristo! Las doce ya en el reloj del convento y ni un viajero nos ha llamado a la puerta: ni un caminante perdido… ¡Bueno va hoy el negocio[333]!

Pero donde más destaca su avaricia es en su relación con las otras mujeres del pueblo. La Posadera utiliza su posición privilegiada como mediadora entre ellas la hidalga y los peregrinos, sin dudar en explotar la desgracia de sus vecinas:

> POSADERA. — (*Apareciendo*). ¿Qué se te quema con esas voces?
>
> MUJER 1°. — Posadera, tú tienes fama de ser un alma caritativa…
>
> POSADERA. — Déjate de preámbulos.
>
> MUJER 1° — ¿Nos permitirás visitarlas?
>
> POSADERA. — ¿Para qué?
>
> MUJER 1°. —. Madre Asunta conoce los secretos del mundo… Tal vez nos diga…
>
> POSADERA — ¡Ahueca de aquí, espantajo! Mi posada no es un confesionario.
>
> MUJER 2° — Tengo un cintillo de oro…
>
> POSADERA. — (*Mirándola inquisitiva*.) ¿De qué peso?
>
> MUJER 2.° — Más de diez gramos. Es oro moruno.
>
> POSADERA: (*A la MUJER 1°*) ¿Y tú?
>
> MUJER 1°. — Algunas monedas… y un celemín de trigo.

[333]*Diálogos…*, p. 409.

> POSADERA. — (*Con desprecio*) ¡Qué potentadas[334]!

Consciente de las ventajas que su posición le procura, se muestra furiosa cuando las mujeres se dirigen directamente a la hidalga, olivando su papel de mediadora:

> POSADERA. — (*Colérica*.) ¡Largo de aquí, lagartas! Esos oficios pudisteis encargármelos a mí, que conozco a la hidalga desde niña. (*Más suave*.) ¿Quién os servirá mejor que yo, cantillo de oro moruno, celemín de trigo? Andad, que se os calentará el agua en los cántaros[335].

Además, auténtico representante de la sociedad franquista, el personaje se caracteriza por su hipocresía. Mientras que se muestra dócil y sumisa con respecto a las clases dominantes, sobre todo en su relación con doña Tristeza, es mordaz y corrosiva con el poder político en ausencia de representantes de estamentos superiores:

> POSADERA. — Al Rey nuestro señor… ¡Ja, ja, ja! ¡Buena es ésa! ¿Estará el Rey nuestro señor tan solo en su cama como tú en la tuya? (*Entra en la posada*.)
>
> URSULINA. — Madre, ¿por qué hablas así en medio de la plaza? Si te oye el alguacil nos buscará la ruina.[336]

Por otro lado, resulta muy interesante constatar el cambio de nombre de Posadera a Capataza, que Gómez Arcos realiza en la versión de 1980. Al fin y al cabo, el oficio de la posadera supone una cierta independencia ya que se trata de un negocio privado, con una actividad económicamente rentable. Sin embargo, el oficio de capataza que aparece en la versión más reciente implica menos libertad con respecto a las clases dominantes. De este modo Gómez Arcos subraya la caracterización del personaje en tanto que correa de transmisión entre el pueblo y los estamentos superiores. Esto permite igualmente al autor ofrecer una acerba crítica del caciquismo que, favorecido por el franquismo, aún estaba muy arraigado en el medio rural.

Otros personajes como Madre Asunta y Peregrino revelan la actitud hipócrita de la sociedad. Se trata de individuos supuestamente píos pero que, en

[334] *Diálogos…*, p. 416.
[335] *Diálogos…*, p. 418.
[336] *Diálogos…*, p. 411.

realidad, se hallan movidos por los más bajos instintos: la lujuria, como ya vimos anteriormente, así como la codicia:

> Asunta. — Gracias señora. Sois generosa en extremo.
>
> Tristeza. — Vos habéis colaborado en mi alegría de hoy… He encargado al platero un brazalete de oro. Son vanidades del mundo, pero sé que a vos os gustan.
>
> Asunta. — Os lo agradezco infinito. La luciré por fecha señalada… Vos sabéis cuál.[337]

Se muestran igualmente ambiciosos y poco atraídos por la vida monástica:

> Asunta. — Y ¿qué nos importa? Ánimo tiene ella más que nosotros. ¡Nos haremos famosos, Peregrino! Recorreremos España de arriba abajo, de un lado a otro, y ganaremos honra y bienes para la vejez, que buena falta nos hacen. (*Topa con un látigo de disciplinas.*) ¿Tú qué harás entonces? ¿Ingresarás en un convento?
>
> Peregrino - ¿Qué decís, madre? ¿Estáis loca? ¡En un convento![338]

La Iglesia también recibe un zarpazo del dramaturgo. Aunque sólo trazada en unas cuantas pinceladas, podemos distinguir la caricatura del clérigo obeso, entregado a la gula:

> Peregrino. — (*Desperezándose*.) Habrá que darle ánimos. Tengo entendido que Su Ilustrísima es un hombre bondadoso, acaso un tanto comilón. Aconséjele que eche jamones en las alforjas.[339]

4.2 Transgresiones políticas en *Los gatos*

4.2.1 *Los gatos*: una simbología doméstica

Como acabamos de exponerlo en *Diálogos…* el tema histórico constituye una pantalla sobre la que el autor proyecta una crítica sin concesiones del régimen franquista y que le proporciona una coartada argumental tras la cual pretende protegerse de los rigores de la censura. En *Los gatos,* Gómez Arcos intenta conseguir un efecto similar dotando, esta vez, su drama doméstico de una

[337] *Diálogos…*, p. 443.
[338] *Diálogos…*, pp. 447,448.
[339] *Diálogos…*, p. 447.

dimensión simbólica que tiene por objeto dar cuenta de los sufrimientos de toda la sociedad. A través de este microcosmos familiar nuestro autor pone en escena la opresión que las clases dominantes, completamente impermeables a cualquier evolución social, ejercían sobre la otra España.

Esta construcción simbólica va a apoyarse esencialmente en dos oposiciones. Por un lado encontramos la dicotomía presente/pasado y por otro la que opone el interior al exterior.

Desde la acotación inicial se nos presenta un espacio suspendido en el tiempo en el que la progresión cronológica parece detenida:

> *Salón de casa provinciana, inmovilizado en el tiempo: cuadros oscuros pintados por amigos o parientes con ramos de flores y antepasados, con gatos enredados en ovillos de lana;(…) oscuro lujo nonacentista en trance de descomposición, aromas antiguos, aire antiguo, antiguas plantas de salón en macetones de escayola*[340].

Los habitantes de este hogar, Pura y Ángela, son personajes vueltos hacia el pasado. Pura se siente garante de un orden basado en principios inmutables. Siguiendo un catolicismo reaccionario, aquí representado por el ficticio Padre Carrión, condena la deriva de la modernidad:

> Pura — Este libro habla del género humano, de la confusión y la falta de principios de los tiempos modernos, del olvido de las verdades sempiternas en las que nos educaron a ti y a mí[341].

Ángela, por su parte, ofrece una profundidad más psicológica que ideológica. Su apego al pasado es vital y tiene que ver con la melancolía por las promesas frustradas de una juventud perdida. Su nostalgia se focaliza en el recuerdo de su hermana Paloma:

> Ángela — (…) Yo bajo aquí y lo miro todo, todo objeto, y todo me recuerda lo que pudo haber sido mi vida. Miro el retrato de Paloma… y el balcón…[342]

Si la actitud de Pura puede ser definida por su inmovilismo, en el caso de Ángela nos hallamos ante el anhelo de un quimérico regreso del pasado que

[340] *Los gatos,* p. 9.
[341] *Los gatos,* p. 10.
[342] *Los gatos,* p. 14.

espera realizar a través de su sobrina. La llegada de Inés tiene, así pues, una función doble: para Ángela, se trata de la esperanza de la reapertura del balcón y el regreso de los hombres, y para su hermana, una oportunidad para redimir los errores de Carlos, su padre:

> Ángela — Pero volverán.... ¿Verdad que tú los traerás? (...)
>
> Pura — Me alegro. (*Se le queda mirándo y habla con sinceridad*) Te quiero tanto, hija mía. Perdona que no te lo demuestre con caricias y arrumacos. No sé hacerlo. ¿Sabes lo que siento? Tu padre abandonó esta casa y todo lo que esta casa significa. Se apartó del buen camino..., pero ya murió. Tú has vuelto por él, a ocupar su sitio[343].

Sin embargo, tanto la inmovilidad como la busca de un pasado perdido son ilusorias. Los signos de la decrepitud provocada por el paso del tiempo se hallan omnipresentes:

> *cuadros bordados con cañamazo, de dibujo desvaído por su vejez; flores de trapo viejas, vírgenes realistas, angelotes*[344].

Pura no deja de recordarle a su hermana su gordura y los signos de envejecimiento que ponen de manifiesto lo grotesco de su romanticismo de colegiala en una mujer de su edad:

> Pura — (…) ¿Quiere la señorita que le diga lo que es? Una pecorilla. Una zorrona de cincuenta años, rechoncha y arrugada. Y marchita como un crisantemo de camposanto[345].

Además, explica tajantemente cómo el objeto de su fantasía erótica, el cortejo en torno al balcón, es una práctica social ya caduca:

> Ángela — (...) Estoy deseando verlos [a los hombres] aparecer por ese balcón, como en otros tiempos.
>
> Pura — (*Seca*) Ahora ya no se estilan los balcones. Entran en casa[346].

Por otra parte, Pura, se muestra lúcida en cuanto al desfase entre su modo de pensar y el de las nuevas generaciones:

---

[343] *Los gatos,* p. 36.
[344] *Los gatos,* p. 9.
[345] *Los gatos,* p. 14.
[346] *Los gatos,* p. 50.

> Pura — ¡Absurdo! ¿Conoces tú algo más absurdo que el pecado? ¿O acaso crees, como todos los jóvenes hoy día, que vivimos ya en un mundo sin pecado?[347]

Diametralmente opuesto al de las dos solteronas, volcadas hacia el pasado, es el papel que desempeña dentro de la obra su sobrina Inés. En primer lugar se trata de un personaje firmemente integrado en el presente. Su aparición viene simbólicamente anticipada por las flores naturales que Ángela prepara mientras espera su llegada:

> *Ángela arregla un ramo de flores en una mesita, flores frescas y naturales que contrastan con la vejez estancada en todo el salón*[348].

Además, el embarazo de Inés proyecta al personaje hacia el futuro. Un futuro que la joven ve como esperanzador, confiada en que sus tías terminará por comprenderla:

> Inés — Cuando me sentí llena, cuando supe este milagro, sólo pensé en vosotras... Os he visto acariciándolo, haciéndole sonreír con cucamonas, buscando durante días enteros miles de nombres… como si fuese el único que iba a nacer en este mundo[349].

Pero el rayo de esperanza que parece haber traído Inés a la casa no será nada más que un efímero paréntesis que se cerrará trágicamente cuando perezca abatida bajo los golpes de las dos solteronas. La estructura circular de la obra pone en escena este paréntesis, ya que la obra se abre con la catequesis de Loli, la hija de la criada Manuela, y concluye con el regreso de los asistentes a la primera comunión de la niña. Así pues, el episodio de Inés es un elemento secundario, una anomalía, que ha de ser eliminada y olvidada lo antes posible. Al arrojar el cadáver de la joven al cuarto de los gatos se consuma la eliminación física del personaje transgresor que será inmediatamente seguida por su eliminación psicológica. Llama la atención la capacidad de las dos solteronas para pasar página y borrar de la memoria a Inés, del mismo modo en el que el régimen franquista se apresuraba en cubrir con el manto del olvido a sus numerosísimas víctimas.

---

[347] *Los gatos,* p. 34.
[348] *Los gatos,* p. 9.
[349] *Los gatos,* p. 66.

La estructura circular puede igualmente materializar el relevo generacional con que el régimen pretende perpetuar su ideario a través de una educación altamente manipuladora. Una vez desechada Inés por haber llegado ya corrompida, el interés de Pura se traslada hacia Loli, quien, tanto por su edad como por su posición, es mucho más vulnerable. Resulta llamativo el modelo pedagógico utilizado, que consistía exclusivamente en el aprendizaje memorístico de formulas que el catecúmeno, con frecuencia, ni siquiera comprendía:

> Pura — ¿Has traído el catecismo?
>
> Loli — Aquí está, señorita.
>
> Pura — ¿Estudiaste la lección?
>
> Loli — Me la sé de memoria, señorita.
>
> Pura — Muy bien. Empecemos. (…)
>
> "¿Qué cosa es religión?"
>
> Loli — "Dar a Dios el culto verdadero".
>
> Pura — ¿Quién peca contra la esperanza?"
>
> Loli — "El que desconfía de la misericordia de Dios o locamente presume de ella".
>
> Pura — (*Asintiendo*). O locamente presume de ella… ¿Entiendes esto?
>
> Loli — No, señorita[350].

Este método, que era norma en la España de la posguerra, dice mucho sobre la verticalidad social tanto de la Iglesia Católica como del régimen franquista.

Por otra parte, observamos cómo la sustitución simbólica de Inés por Loli se materializa en la obra a través del jersey que Ángela tejía para su sobrina y finalmente será destinado a la hija de la criada[351].

No obstante, aunque el desenlace trágico parezca refrendar el intento de las dos hermanas por detener el curso de la historia en un universo cerrado, hay un destello de lucidez en Pura, quien reconoce su propia naturaleza anacrónica:

[350] *Los gatos,* p. 16.
[351] *Los gatos,* p. 73.

> Pura — ¿Qué importa el mañana, Ángela? Nosotras no pertenecemos ya al futuro.
>
> Ángela — No. Ni al futuro… ni al pasado. No pertenecemos a nada. Ni nunca hemos pertenecido. Dos sombras[352].

Otra de las simbologías más sugestivas que construye Gómez Arcos es la del escenario como espacio de confinamiento. El *huis-clos* en que la acción de *Los gatos* tiene lugar está caracterizado, desde la acotación inicial, como una prisión, por los elementos inertes que componen el decorado:

> *y santos de toda devoción revestidos con túnicas bordadas o pintadas, reclusos en hornacinas y campanas de cristal, con gesto mudo y único, gesto como parado en el aire carcelario que los rodea*[353].

No se le escapa al lector del texto que los personajes que evolucionan en dicho escenario son igualmente objeto de una severa reclusión. El público asistente a las representaciones no tendrá acceso directo a esta caracterización, pero tanto la acción como las referencias al campo semántico de "la cárcel" y "el encierro" que jalonan la obra lo guiarán en este sentido.

La propia Inés, principal víctima de este verdadero *arresto domiciliario,* intuyó, incluso antes de instalarse con sus tías, la privación de libertad que supondría vivir bajo su techo:

> Inés — (…) Vine aquí con miedo, como se va a la cárcel. Pero no podía elegir… Lo he pasado tan mal. Me sentía tan cansada de todo…[354]

Nosotros hallamos confirmación del carácter penitenciario del domicilio de las dos solteronas cuando éstas se oponen a que Inés salga a pasear por el pueblo:

> Inés — Yo sé que me queréis. Fijaos: he engordado. Pronto empezaremos a salir, ¿verdad? Me llevaréis a pasear por la ciudad. Mi padre me la describía como…, como otro mundo. (*Se acerca al balcón. Al verla allí, Ángela parece ver una visión*) ¡Tengo tantas ganas de andar por las calles!

[352] *Los gatos,* p. 71.
[353] *Los gatos,* p. 9.
[354] *Los gatos,* p. 65.

> Pura — Por el momento, no creo que se te haya perdido nada en la calle[355].

Frente a este encierro, Inés y Fernando fantasean sobre una "evasión" no exenta de un romanticismo melodramático:

> Inés — ¡No! No seas crío, Fernando. Mi tía Ángela se llevaría un disgusto mortal. Tendría que irme de esta casa. ¿Y a dónde voy a ir?
>
> Fernando — Conmigo. Al barco. Te prepararé una cama en la bodega, nadie lo sabría; por las noches bajaré a llevarte galletas como en las películas. Al llegar a una isla desierta, nos quedaríamos. Tú serás la reina de los salvajes[356].

Pero, más allá de esta caricatura sentimentalista, la fugaz aparición de Fernando supone el único momento en el que el cerco se entreabre y la última ocasión para Inés de escapar a su trágico destino.

Otra alusión a una institución en la que el encierro constituye una regla son las referencias al convento de clausura. La profusión de la estatuaria religiosa participa en la ambientación conventual. Por otra parte, la casa se constituye en un espacio exclusivamente reservado a las mujeres, en el que la mera entrada de Fernando supone una transgresión en sí misma. Sin embargo, aunque ausente físicamente, el Padre Carrión, confesor de Pura, es una instancia tutelar que, a través de su libro de sermones, ejerce un papel similar al del capellán de un convento. Por otra parte, Ángela describe el comportamiento autocrático de su hermana como el de una madre superiora:

> Ángela — Mira, Inés, tú, cuando la oigas hablar así, como si lloviera. Nunca piensa que la vida es como es. Tiene sus principios, y le gustaría que todo el mundo se guiara por ellos. ¿Sabes lo que hubiera querido ser? Monja. Lo que pasa es que en los conventos no se entra de madre superiora. Ni siquiera por recomendación[357].

Volvemos a encontrar aquí el germen de un motivo que será posteriormente desarrollado en profundidad, ya que en *Maria Republica,* novela

[355] *Los gatos,* p. 33.
[356] *Los gatos,* p. 41.
[357] *Los gatos,* p. 61.

cuya acción tiene lugar en un convento, la madre superiora es una duquesa que accede a dicha posición al enviudar, y únicamente gracias a su posición social.

Pero, a todas luces, el elemento de mayor simbología carcelaria lo constituye el cuarto de los gatos. En él, Ángela mantiene encerrados a los animales, como cumpliendo condena por el supuesto asesinato de su hermana Paloma. Este carácter simbólico de los gatos en tanto que representación literaria de los personajes humanos aparece explícitamente en el texto:

> Inés — ¡Qué entretenimiento! Si yo fuese escritora, como quería mi padre, escribiría un libro titulado *El circo gatuno de mi tía Ángela*. ¡Iba a ser precioso!
>
> Pura — (*Entre dientes*) Cuánto artista en la familia.
>
> Ángela — ¿De verdad te gustan mis gatos?
>
> Inés — Me encantan. ¡Me apasionan! Son… como una doble vida[358].

Llama la atención cómo Ángela, que es víctima del yugo de su hermana, se torna en victimaria de los animales, que ocupan el lugar de chivo expiatorio sobre los que descargará todo su resentimiento. Su celo, por no decir la voluntad obsesiva de castigarlos, provoca el sarcasmo de Pura:

> Pura — Tendrían que hacerte jefa de prisiones. Los delincuentes sabrían lo que es bueno[359].

La importancia simbólica del cuarto de los gatos está puesta de relieve a través de su preeminente localización en el escenario. Dicha localización nos indica que los gatos ocupan el auténtico centro de gravedad en torno al cual se organiza la acción. Por esta razón, su posición es inamovible, como la misma Ángela lo deja bien claro:

> Ángela — Son mis gatos, y no pueden estar en otro sitio más que aquí. Idos vosotras a otra habitación[360].

Ésta no será la única vez que ella plante cara a su hermana. Si, durante toda la obra, podemos constatar que es Pura quien desempeña el papel de dominadora, en lo que concierne al trato de los gatos, Ángela se muestra inflexible:

[358] *Los gatos,* p. 33.
[359] *Los gatos,* p. 49.
[360] *Los gatos,* p. 18.

> Pura — (*Apartándose horrorizada*) ¡Qué horror! Hay que abrirles la puerta, dejarles escapar.
>
> Ángela — ¡No!
>
> Pura — (*Forcejeando con ella*) ¡Verás tú si no!
>
> Ángela — (*Convirtiéndose en una furia*) ¡No!, ¡Son míos! ¡No dejaré que se escapen! ¡No te dejaré! ¡Son culpables[361]!

Se trata no sólo de una cárcel, sino de un verdadero campo de concentración en el que los animales viven hacinados y constantemente atormentados por el hambre. La actitud de Ángela en tanto que carcelera es de tal severidad y frialdad que recuerda la racionalización del Gulag que Beria realizó y que consistía en proporcionar a los reclusos la cantidad mínima de alimento para que sobrevivieran[362]:

> Pura — ¿Desde cuándo no les has dado de comer?
>
> Ángela — (*Extasiada*) Desde hace una semana. Poco a poco se van acostumbrando, y aguantan más.
>
> Pura — Acabarás matándolos.
>
> Ángela — !No! No, todavía no. Quiero que vivan todo lo que sea posible. Son mi única ilusión[363].

Así pues, esta ocupación no es una mera afición o un pasatiempo, sino que para ella supone una auténtica misión a la que se dedica por completo; probablemente, porque proporciona un simulacro de sentido a una vida ociosa y vacía.

El trato reservado a los felinos resulta cruel e incomprensible para quien no conozca el funcionamiento, o mejor dicho, la naturaleza disfuncional de la psicología del personaje. No es de extrañar, por tanto, que Fernando se proponga liberarlos:

> Inés — (…) [Los gatos] quieren salir.
>
> Fernando — ¿Por qué no los dejamos escapar? ¿No sería estupendo verlos saltar como tigres por entre los santos y las flores, como en la selva virgen, y huir por el balcón?[364]

[361] *Los gatos,* p. 19.
[362] COURTOIS, Stéphane *et alii, Le livre noir du communisme,* Paris : Robert Laffont, 1997.
[363] *Los gatos,* p. 11.

Está proposición de liberar a los gatos, que Inés no secundará por deferencia hacia sus tías, es una metáfora que anticipa la proposición que Fernando le hará a la chica de sacarla de la casa, y que será trágicamente rechazada por el mismo motivo.

A decir verdad, todo lo que concierne al cuarto de los gatos no es sino una *mise en abyme*. En una construcción análoga a las muñecas rusas, Gómez Arcos va declinando el tema de la privación de libertad: en primer lugar, la de los gatos, en segundo lugar la de los personajes de la obra y, en último término, la de todo el país:

Así pues, el cuarto de los gatos materializa, en medio del escenario y gracias a su condensación simbólica, el maltrato que los vencedores de la Guerra Civil estaban infringiendo a los vencidos.

4.2.2 La soledad en *Los gatos*

Aunque quizá su peso no sea tan importante como en *Diálogos…*, la soledad también está presente en el gineceo que constituye el espacio escénico de *Los gatos.* El primer personaje en manifestarla es doña Rosa, quien le pide a Ángela que le regale uno de los felinos para aliviar la soledad en la que la ha sumido el abandono de su marido[365]. A este respecto, este personaje es el más cercano a las mujeres de *Diálogos…* , ya que su situación se deriva de la ausencia física del esposo.

[364] *Los gatos,* p. 41.
[365] *Los gatos,* p. 34.

El sentido de la soledad para Ángela y Pura es más profundo y está causado no por la distancia, sino por la incapacidad de abrirse al otro. Como acabamos de verlo, toda la construcción del espacio en *Los gatos* se estructura en torno a la noción de clausura. No es de extrañar que la soledad impere en el hogar de dos viejas solteronas encastilladas en el rechazo más absoluto de todo lo exterior. Pero este aislamiento espacial no es más que la manifestación externa de un aislamiento psicológico. Pura y Ángela son unas mujeres solas porque son incapaces de abrirse a la alteridad. Pura va hasta postular que este aislamiento no es una desgracia, sino una cualidad moral:

> Pura — La voluntad se ejercita. Yo también he tenido mis debilidades interiores.
>
> Ángela — ¿Tú también, Pura?
>
> Pura — Pero las he superado. Muchas veces con dolor, con lágrimas que nadie ha visto.
>
> Ángela — ¿Y por qué no recurriste a mí?
>
> Pura — Me basto a mí misma.
>
> Ángela — Sí, te basta a ti misma… y no te importa la soledad.
>
> Pura — La soledad no existe si una piensa.
>
> Ángela — Yo pienso.
>
> Pura — Pero tú no piensas en la soledad, sino en la compañía. En la compañía pecaminosa[366].

De este modo, ni siquiera en el seno de la extraña pareja formada por las dos hermanas se establece una verdadera solidaridad, sino que ambas forman una yuxtaposición de dos soledades. Formalmente, Gómez Arcos expresará está incomunicación a través de una hábil construcción dialogal que recuerda el teatro del absurdo. En varias ocasiones, las dos hermanas, sin escucharse una a otra, intercambian réplicas que –más que un auténtico diálogo– son dos monólogos paralelos:

> Ángela — Sobre azul… Sí, tiene que ser un hombre.
>
> Pura — *(Mirando las fotos familiares*) Carlos y Pura muertos. Pura, ¿ te das cuenta de que ha muerto? Recuerdo que de niños

[366] *Los gatos,* p. 56.

> jugábamos los cuatro en el jardín. Tú siempre hacías de maestra, o de mamá.
>
> Ángela — Sí, tiene que ser un hombre. Las mujeres no escribimos sobres azules.
>
> Pura — Pero mamá no era mandona[367].

Donde más se pone de manifiesto la superposición de discursos es en el catecismo a Loli, ya que mientras que Pura se dedica a la lección de la niña, ignorando lo más posible los comentarios de su hermana, Ángela se dirige a ella para relatarle las evoluciones de los gatos en el cuarto[368].

Por su parte, Inés no es consciente del muro de incomprensión del que sus tías se han rodeado, pensando que su llegada aliviaría tanto el desamparo en el que ella se hallaba como la soledad de las solteronas:

> Inés — ¡No, no, no! Mira..., ellas son buenas. Me comprenderán. Pero necesito tiempo. Si se lo decimos así, de repente, lo tomarán como una ofensa, un deshonor, y hablarán mal de papá, y de mamá, y de ti. Debo evitarlo. Están tan solas que si no nos disgustamos ahora, después serán felices con el niño. Lo sé. Tía Pura cambiará, y tía Ángela soltará los gatos... La soledad es horrible, yo lo sé; y a ellas se les nota mucho. Déjame hacer a mí[369].

La soledad de Inés es producto de su orfandad, pero conserva la esperanza en reconstruir, junto a sus tías, una estructura familiar que reuniría a las tres generaciones:

> Inés — Cuando murió papá me encontré muy sola… Pensé que la vida se me echaría encima. No teníamos dinero…, nada.
>
> Pura — ¿Ni siquiera amigos?
>
> Inés — Sí. Uno. Pero… por eso os escribí. Pensé que a vosotras os gustaría quizá mi compañía. A la gente mayor le agrada estar con gente joven. O al menos así lo dicen.
>
> Pura — Sí que me gusta que estés con nosotras. Y a Ángela, también. Eres nuetra continuación.

[367] *Los gatos,* p. 31.
[368] *Los gatos,* p. 14, 20.
[369] *Los gatos,* p. 44.

> Inés — Cuando tenga un hijo será como vuestro nieto[370].

El desengaño no se hará esperar y la joven pagará con la vida su optimismo.

4.2.3 La sociedad a través de los personajes de *Los gatos*

La Guerra Civil constituye un verdadero telón de fondo al que los personajes no dejan de referirse. Además resulta bastante claro que la obra reproduce el desigual enfrentamiento entre las dos Españas.

4.2.3.1 Los vencedores

El primero de los representantes del bando de los vencedores es la difunta Paloma que es evocada por Pura en estos términos:

> Pura — (…) Que yo recuerde, Paloma iba a misa, salía de compras, visitaba a nuestras amistades y hasta regaba las macetas. A veces incluso tocaba el piano, después de un fusilamiento[371].

Tanto el público como el lector pueden percibir que se trata de una grotesca caricatura de "una señora adicta al régimen", para quien su despiadada represión está banaliza, entremezclándose con las actividades rutinarias de las mujeres de su clase.

Ángela reproduce también, algo caricaturalmente, las consignas anticomunistas de la época, como lo recuerda su hermana Pura:

> Pura — ¡El abajo Rusia que tanto te gusta![372]

Vemos igualmente como Ángela se refiere a los gatos llamándoles: "malditos bolcheviques"[373]. Efectivamente, es en su enfermiza obsesión por castigar a los animales donde vemos el sadismo, rasgo esencial de su personalidad, que lo identifica con las instancias represivas del régimen. No nos detendremos en este punto, ya que ha sido tratado con anterioridad en nuestro trabajo, al referirnos a la represión sexual del personaje (cfr.63-69).

Pero, a todas luces, quien mejor encarna el autoritarismo del Régimen es Pura. La solterona posee una manera de pensar sustentada en una limitada

[370] *Los gatos,* p. 61.
[371] *Los gatos,* p. 10.
[372] *Los gatos,* p. 14.
[373] *Los gatos,* p. 54.

serie de dogmas irrenunciables que rigen toda su percepción de la realidad y que concuerdan con el ideario nacional-católico:

> *Pura lee un negro libro de meditaciones; por momentos se detiene, piensa de manera visible y hace ponderados gestos de admirativa afirmación: parece que ciertos párrafos de su lectura la confirman definitivamente en sus inalterables verdades interiores*[374].

A través de las palabras del libro de sermones que Pura recita en voz alta, se pone de manifiesto el resentimiento que el personaje alberga hacia los vencidos, a los que, no sólo no se les perdona, sino que se les continúa considerando como los únicos responsables de la Guerra Civil:

> Pura — "Paz, paz y tal paz no existe. ¿Se han avergonzado, acaso, por las cosas abominables que han hecho? Antes bien, no han tenido ni pizca de confusión, ni sabido siquiera qué cosa es tener vergüenza[375].

Además, en estas palabras se puede entrever un destello de ironía, ya que la obra fue compuesta y montada en una fecha muy cercana a la campaña propagandística de los llamados "25 años de paz", que Fraga preparaba para celebrar el aniversario del fin de la Guerra Civil en 1964. Decir que Pura es más franquista que el franquismo sería ignorar la pluralidad de sensibilidades dentro del Régimen. Lo que sí podemos ver es que nuestro personaje se adscribe en la corriente más dura y reaccionaria del mismo.

Su inmovilismo ideológico viene también corroborado por el propio personaje, al aconsejar a Inés que reprima toda actitud intelectualmente crítica:

> Pura — Nunca te preguntes por qué, es peligroso. Excita la curiosidad, y la curiosidad es mala consejera[376].

Su personalidad autoritaria y su carácter dominador parecen haberse manifestado desde la infancia, como refiere Ángela:

> Ángela — Recuerdo que de niños jugábamos los cuatro en el jardín. Tú siempre hacías de maestra, o de mamá. (…) Pero mamá

[374] *Los gatos,* p. 9.
[375] *Los gatos,* p. 10.
[376] *Los gatos,* p. 37.

> no era mandona; se pasaba el día bordando esos cuadros. Tú ordenabas: "¡Esas manos, a lavárselas!, y las narices limpias"[377].

La manera de citar literalmente las palabras de su hermana, así como el tono perentorio de las mismas, caracterizado por su estilo nominal, hacen sentir al espectador la fuerza con la que su autoritarismo se había imprimido en el espíritu de Ángela. Por otra parte, vemos cómo Pura, quien ocupa el papel jerárquico dejado vacante por el progenitor, es un personaje desprovisto de ternura e instinto maternal. Este trazo de su personalidad irá haciéndose cada vez más nítido a lo largo de toda la obra, al final de la cual Pura se nos presenta como un ser incapaz de experimentar empatía alguna..

La institución de la censura también aparece representada a través de este personaje, que se siente autorizado a decidir lo que su hermana debe y no debe saber:

> Ángela — Así que la conocías….
>
> Pura — Vi una fotografía en un periódico, cuando la exposición de Carlos.
>
> Ángela — ¿Conque viste su fotografía?… ¿Y por qué no me la enseñaste?
>
> Pura — ¿Para qué? Los disgustos es preferible tenerlos a solas.
>
> Ángela — Tú siempre tan tuya[378].

Pura llega incluso a eliminar físicamente de los periódicos la información referente a Carlos para que Ángela sepa lo menos posible de la "oveja negra de la familia":

> Pura — Más vale así. Yo… leí ciertas cosas en los periódicos.
>
> Ángela — ¿En qué periódicos?
>
> Pura — ¡En qué periódicos…! En los que recibimos.
>
> Ángela — Con razón yo me los encontraba a veces con páginas recortadas[379].

Por otro lado, hay dos ocasiones en las que Pura se propone dictar cuándo y de qué temas puede hablar su hermana:

[377] *Los gatos,* p. 31.
[378] *Los gatos,* p. 13.
[379] *Los gatos,* p. 60.

> Pura — ¡Bueno, basta ya! Siempre estuve de acuerdo contigo en que esos gatos mataron a Paloma, nunca lo negué. Pero no tolero que hables de lo demás. ¡Qué obsesión![380]
>
> (…) Pura — ¿Quieres callarte?
>
> Ángela — ¡Si me da la gana![381]

4.2.3.2 Los vencidos

Manuela es un personaje secundario cuya importancia radica, paradójicamente, en su falta de protagonismo. El lugar del personaje en el ámbito dramático corresponde justamente con su relegación en el terreno social. En tanto que criada, debe obedecer de forma incondicional las órdenes de Pura, quien –al responder en su nombre– deja bien claro que Manuela debe desterrar toda actitud crítica:

> Pura — No te preocupes. Manuela no hace ni más ni menos lo que yo le mando. No tiene ideas propias.
>
> (…) A Manuela nada le parece mal, Rosa[382].

Por su parte, Ángela se muestra extraordinariamente puntillosa en cuanto al respeto de los códigos de urbanidad al uso, no por respeto hacia la criada, sino para subrayar la distancia social que las separa:

> Ángela — [A Pura] Tú debieras saber que a las criadas se les habla siempre de usted. Así no se toman tantas confianzas[383].

Pero lo más representativo de la opresión que sufre Manuela son las referencias a su esposo, ya que revelan inequívocamente la adscripción del personaje al bando de los vencidos. Pura le reprocha a Manuela el haber mentido sobre las circunstancias de la muerte de su marido:

> Ángela — (*A Inés*) No le hagas caso. En cierta ocasión estuvo a punto de despedir a Manuela porque le dijo que su marido había muerto, y ella supo que le habían fusilado. Por republicano, claro. Aquí sólo se fusilaba por eso. Tenías que haberla visto: "Me

[380] *Los gatos,* p. 35.
[381] *Los gatos,* p. 63.
[382] *Los gatos,* p. 23.
[383] *Los gatos,* p. 12, 13.

> mintió, Manuela; una cosa es morir y otra que le fusilen a uno".
> Parecía una comedia[384].

En efecto, en la lógica interna de Pura, la diferencia entre morir y ser fusilado es capital. La primera conlleva una noción de azar, mientras que la segunda comporta una fuerte carga de culpabilidad. La víctima se halla así criminalizada y su muerte está justificada, haciendo pesar sobre su familia, no sólo la miseria, sino también la vergüenza. Aquí radica el valor del personaje, ya que, a través de él, Gómez Arcos pone en escena de manera sutil la humillación de quienes, tras la guerra, se vieron obligados, para sobrevivir, a inclinarse y a soportar, junto a la explotación, el insulto a la memoria de los desaparecidos.

Por otro lado, la caridad de la que hacen gala las señoras con respecto a su hija Loli, y que se pone de manifiesto con motivo de la primera comunión, no es en absoluto gratuita, ya que implica el adoctrinamiento de la niña en la ideología de quienes segaron la vida de su padre.

Por último, señalaremos que –aunque no hay en Manuela una rebelión– su antagonismo con sus señoras va a establecerse a través de la complicidad que rápidamente se establece entre ella e Inés, y que se pone de manifiesto con la visita de Fernando. La criada protege el secreto de la joven, sin que ella lo pida explícitamente. Pero este vínculo se verá quebrado por la actividad represiva de Pura, quien, con un comportamiento propio de la policía política, le arranca este secreto:

> Pura — ¡Porque ya ha venido a verla!
>
> Ángela — ¡Dios míos! ¿Que ha venido ya?
>
> Pura — ¡Sí! Estuvo aquí en Semana Santa. (…)
>
> Ángela — ¿Y quién te lo ha dicho?
>
> Pura — Se lo he sacado a Manuela.
>
> Ángela — Mira que verlo la criada y nosotras no...
>
> Pura — Es humillante[385].

En cuanto a Inés, sus referencias a la guerra son algo vagas. Habla de los muertos durante la contienda, pero no entra en detalles. Además sabemos que vivía en un pueblo costero del norte de España. Las referencias a Biarritz sugieren

[384] *Los gatos,* p. 63.
[385] *Los gatos,* pp. 50, 51.

que acaso pueda tratarse del País Vasco, de modo que es más que probable que se encontrara en zona republicana. La joven y su padre Carlos poseen la misma sensibilidad liberal. Aunque en ambos casos no haya referencias ideológicas explicitas, podemos observar que no comparten los valores burgueses del resto de la familia. Carlos, por ejemplo dedicará su vida al arte contra los deseos de su padre, quien esperaba que prosiguiera la más lucrativa carrera de procurador:

> Inés — Supongo. Durante la guerra era peor, había más muertos que vivos, papá lo decía. Pero no lloro por la muerte. Es que tu ropa huele a sal... y eso me recuerda tantas cosas. El mar, los cuadros que papá dejaba siempre sin terminar, por todas partes..., era tan perezoso, tan soñador, tan... tan diferente de mis tías[386].

Queda claro, desde el título mismo de la obra, que la importancia de los gatos es primordial, y pueden por eso considerarse como personajes. A primera vista, parece quizás excesivo elevarlos a esta categoría, en primer lugar por su naturaleza irracional y, en segundo, por su carácter *obsceno*[387]. Pero es precisamente su casi absoluta invisibilidad la que permite su humanización: sólo conocemos sus evoluciones en el interior del cuarto gracias a las réplicas de Ángela, quien proyecta sobre ellos sus propios miedos y frustraciones personificándolos.

Ya señalamos con anterioridad la polisemia simbólica que caracterizaba a la obra de Gómez Arcos, por lo que no es de extrañar que los gatos posean una dimensión política. Así pues, podemos interpretarlos como una metáfora de la España de los vencidos, eso sí, vistos desde la perspectiva de los vencedores, representados aquí por Ángela. Aparte del apelativo de bolcheviques[388] con la que los designa, el ama va a declinar una serie de reproches que nos permiten una lectura política de la obra.

En primer lugar, los gatos están criminalizados, ya que Ángela no deja de afirmar su culpabilidad en la muerte de Paloma. Análogamente, la propaganda del régimen no cesaba de culpar a los vencidos de la contienda fratricida:

> ¡Son culpables![389]
>
> Esos criminales[390].

[386] *Los gatos,* p. 40.
[387] Volvemos a utilizar aquí el adjetivo en su sentido etimológico.
[388] *Los gatos,* p. 54.
[389] *Los gatos,* p. 19.

> Ellos la asesinaron[391].
>
> Estoy segura de que la envenenaron. Son como los Borgias. Se pusieron veneno en las uñas para corromperle la sangre[392].
>
> Cometieron un crimen. No los perdonaré[393].

En segundo lugar, encontramos en la privación alimentaria a la que Ángela los somete una representación de *los años del hambre* durante el periodo de la autarquía, que Gómez Arcos desarrollará en su novela en francés *L'enfant pain.* Pero en *Los gatos* no se trata simplemente de una representación de la miseria. Para Ángela, el ayuno tiene una función punitiva, lo que implica que son los pobres los responsables de su propia miseria y, por tanto, merecen su sufrimiento. Por esta razón se recrea ella en dilatar y en acrecentar su suplicio:

> Ángela — (*Evitando deliberadamente seguirla*) Míralos. Tumbados a la bartola; con los ojos entrecerrados, como criaturitas. (*Calculando*) Esta vez los tendré doce…, no, quince días sin comer. O quizá veinte, si veo que aguantan. Se van a subir por las paredes… ¡Estoy deseando que pase el tiempo![394]

En tercer lugar, cabe destacar cómo retoma el dramaturgo el tema del cainismo español, que tanto preocupara a autores como Antonio Machado o Unamuno y que alcanzó su trágico paroxismo en la Guerra Civil. Nuevamente, el almeriense opera una amplificación que llegará hasta el canibalismo en la escena en la que devoran los gatos a uno de sus congéneres:

> Ángela — (*Cuenta aterrorizado, pero con placer morboso, lo que se ve a través de la mirilla*). Es el más pequeño…, no ha podido resistirlo, y se ha abalanzado contra la mirilla…, está en el suelo, sangrando… (*Se lleva una mano crispada a la boca y casi si aliento, continúa*) ¡Pura… Pura…., lo están devorando los otros…![395]

[390] *Los gatos,* p. 34.
[391] *Los gatos,* p. 35.
[392] *Los gatos,* p. 34.
[393] *Los gatos,* p. 35.
[394] *Los gatos,* p. 35.
[395] *Los gatos,* p. 15.

También puede considerarse como caníbal, si se tiene en cuenta su grado de humanización, la escena en la que los felinos dan cuenta del cadáver de Inés[396].

De este modo, a través de los gatos la visión que se ofrece del conjunto de la sociedad es profundamente crítica. Al régimen franquista no se le ataca directamente, sino a través de una metáfora, en la que la imagen animal intensifica su brutalidad.

[396] *Los gatos,* p. 70.

Conclusiones

La reflexión que acabamos de llevar a cabo acerca de la dicotomía entre norma y transgresión nos remite a una de las cuestiones fundamentales que se planteó a todos los dramaturgos de la generación de Agustín Gómez Arcos: la actitud a adoptar frente a la censura. En la polémica entre Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre que polarizara buena parte del debate crítico entorno al teatro español de postguerra[397], Agustín Gómez Arcos ha sido generalmente situado en las filas de los imposibilistas. En efecto, el compromiso irrenunciablemente crítico del almeriense lo acerca a los postulados de Sastre, quien afirmaba que el dramaturgo debía hacer abstracción de las instancias represivas del régimen, negándose a toda autocensura aunque esto le condujera al ostracismo[398]. En este sentido, José Heras recuerda la firmeza del compromiso de nuestro autor frente a las presiones a las que se vio sometido durante su etapa madrileña de creación:

> Desde el comienzo de su vida literaria, Gómez Arcos mantuvo una proposición muy clara con respecto a cuál era el papel que asumía como creador: mostrar la otra cara de la realidad vital con la mayor libertad creativa. El principio dorado de la libertad del creador no sólo ha sido presupuesto teórico en todas sus manifestaciones acerca de la creación literaria sino que por llevarlo a la práctica–hasta sus últimas consecuencias–la censura política del Régimen le retiraba los premios conseguidos por sus obras de teatro e impedía su representación[399].

Sin cuestionar en absoluto estas acertadas consideraciones, pensamos que la reflexión que acabamos de realizar sobre las transgresiones en *Diálogos…* y *Los gatos,* puede enriquecerlas.

El periodo en el que nuestro autor mantuvo un pulso desigual con la censura abarca de 1961, fecha en la que *Diálogos…* se presentó al premio Lope de Vega, hasta su marcha a Londres en 1966. El que esta etapa se cierre con un exilio viene a corroborar la actitud imposibilista de su autor, ya que, antes que satisfacer las exigencias del régimen, prefirió buscar en el extranjero un especio de expresión libre. Además, en un análisis de la evolución de los textos de este periodo desde *Diálogos…* a *Queridos míos…* podemos observar una amplificación de los elementos transgresivos, lo que indica que, lejos de amedrentarse por las

[397] MUÑOZ CALIZ, Berta, *Op.Cit.* 2005 ; p.161.
[398] MUÑOZ CALIZ, Berta, *Op.Cit.* 2005 ; p.161.
[399] HERAS, José, *Op. Cit.* 1999 ; p.59.

repetidas cortapisas que el régimen ponía a su carrera dentro del teatro comercial, su determinación por crear una obra resueltamente crítica va afianzándose a medida que nuestro autor acumula experiencia y reveses.

No obstante, conviene definir en este punto los límites del imposibilismo de nuestro autor. La primera advertencia que debemos tener en cuenta es de orden general y concierne una falla en el postulado inicial del propio Sastre: actuar como si la censura no existiera[400]. Esto supone, en cierta medida, obviar un elemento fundamental del hecho teatral en tanto que acto de comunicación: el contexto. En este sentido, intentar olvidarse de la censura es más bien una entelequia, que ni siquiera el propio Sastre alcanza. Vemos que el dramaturgo vasco también recurre a mecanismos de distanciamiento cronológico como en *Sangre y ceniza* (1965) o geográfico como en *La mordaza* (1954). El peso de la censura es tan importante que, pese a que el autor no sucumba a una autocensura demasiado pronunciada, su presencia distorsionadora acabará afectando directa o indirectamente al mensaje dramático.

En segundo lugar, pese a los reveses, Gómez Arcos trató de abrirse camino profesionalmente en el hostil mundo del teatro mostrándose paciente y perseverante. Aunque sin renunciar a sus principios, el dramaturgo almeriense es conciliador y acepta, por ejemplo, los numerosos cortes impuestos por la censura para la creación y publicación de *Diálogos…* en 1964, así como para el montaje de *Los gatos* en 1965.

Igualmente, si consideramos la evolución de los textos de Gómez Arcos, esta vez en su conjunto, notamos un incremento cualitativo y cuantitativo en lo concerniente a la presencia de elementos transgresivos. El exilio y, con él, la desaparición del corsé de la censura constituyó una auténtica liberación de su *logos* transgresivo. Basta comparar la cauta y sutil crítica de la religión en *Diálogos…* con el nihilismo radical e irreverente de *Interview de Miss Muerta Smith por sus fantasmas* para darse cuenta de hasta qué punto Gómez Arcos "se andaba con pies de plomo" a la hora de expresar sus opiniones durante la etapa de creación madrileña.

De la tensión entre su resuelta vocación de dar testimonio de la realidad y la imposibilidad de hacerlo abiertamente nace una escritura

[400] MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Op.Cit.* 2005 ; p.161.

caracterizada por la polisemia simbólica. Sharon Feldman explica este rasgo estilístico por la necesidad de escapar a los rigores de la censura:

> La censura se mueve gracias a un deseo inherente de estabilizar el sentido y evitar la ambigüedad (…). 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.[401]

Así pues, la construcción del sentido tanto en *Los gatos* como en *Diálogos…* se hace múltiple. Por ejemplo, el término *fuego* conjuga varias significaciones. En primer lugar, tiene un sentido literal coherente con el principio de verosimilitud: El Peregrino, Madre Asunta, y la madre de Inés mueren quemadas, en la hoguera los dos primeros y en un accidente de coche la última. En segundo lugar, podemos recordar la importancia de todo lo perteneciente al campo semántico de lo ígneo para caracterizar la pulsión erótica que consume a los personajes de *Diálogos…* Por otra parte, desde el punto de vista religioso, el fuego tiene simbólicamente una función sacrificial. Por último, el fuego tiene igualmente una significación política, ya que se halla asociado indisolublemente a la sanción máxima, simbolizando así la violencia que el régimen descargaba sobre todo aquel que no acatara su estricto código de conducta.

Otro ejemplo en el que los diferentes sentidos también se superponen lo constituye la utilización de términos englobados en el campo semántico de la alimentación. Encontramos un primer nivel interpretativo, el político, que se halla más cercano al sentido literal en el que, a través del ayuno impuesto a los gatos, se ponen en escena las privaciones materiales que aquejaban a la España de la posguerra y que, como hemos visto, el autor sufrió en sus propias carnes. Al sufrimiento de las clases dominadas representadas por los gatos se opone la opulencia de las dominantes encarnadas por Pura y Ángela que se permiten el lujo de consumir pasteles para celebrar la llegada de Inés e imponen a su sobrina un régimen de engorde a base de cinco comidas diarias. En *Diálogos…*, la Posadera prepara una tarta para la hidalga y obsequia a sor María de los Ángeles

[401] FELDMAN, Sharon G., *Op.Cit.*,2002, p. 32.

con harina; la Dueña, por su parte, aconseja a su señora que envíe dos jamones al arzobispo, al que califica de "comilón". Un segundo nivel interpretativo, corresponderá con una inequívoca significación erótica del apetito, tal y como analizamos detenidamente en el capítulo dos del presente trabajo. Por último, teniendo en cuenta el contexto eminentemente católico en el que la acción de ambas obras se desarrolla, no puede perderse de vista el simbolismo teológico del pan y el vino en el sacramento de la eucaristía.

Esta polisemia, además de burlar a la censura, tiene por objeto dar cuenta de la realidad de un régimen en el que el jefe del Estado acudía a las procesiones bajo palio, los maestros nacionales necesitaban presentar un certificado de buena conducta extendido por el párroco local para poder ejercer y en el que la blasfemia, la homosexualidad o el adulterio eran delitos tipificados. En resumidas cuentas, un régimen en el que las fronteras entre lo público y lo privado, lo político y lo religioso tendían a difuminarse dentro de un estado totalitario.

No será de extrañar entonces, que en la obra encontremos lo que hemos venido en llamar espacios de intersección entre los diferentes tabúes y transgresiones. En el capítulo dos observamos cómo el embarazo constituye un motivo común en el que lo privado (acto sexual) y lo público (advenimiento de un nuevo individuo al grupo) confluyen. En el capítulo cuarto, por otro lado pudimos destacar cómo en el acto del ajusticiamiento como rito sacrificial se funden lo religioso y lo político.

En otro orden de cosas podemos observar cómo la transgresión ideológica de las obras encuentra encarnación dramática a través de una estética que rompe igualmente con los cánones vigentes en la llamada escena burguesa. Del mismo modo que rechaza la temática de evasión, nuestro autor busca formas de expresión dramáticas más inconformistas que, sin romper el pacto verista (no encontramos en las obras de este primer periodo elementos sobrenaturales o ajenos a la lógica convencional), se van alejando cada vez más del mero mimetismo aristotélico para ir adquiriendo un mayor grado de abstracción.

Al no poder analizar ampliamente, en esta ocasión, esta estética transgresiva, nos limitaremos a señalar algunos de sus rasgos principales, a la espera de poder desarrollarlos en un trabajo ulterior:

No es de extrañar que el primer rasgo estilístico a destacar sea la ambigüedad y la fuerte carga simbólica que adquieren ciertos elementos.

En segundo lugar, podemos notar una tendencia a la amplificación grotesca, como ya vimos, por ejemplo, con imaginería religiosa del decorado en *Los Gatos.*

También grotescas y deudoras del esperpento y del teatro expresionista europeo, son las combinaciones de elementos en principio dispares. Su máximo exponente viene representado por la humanización de animales (verdadera columna vertebral de *Los gatos*) así como por la animalización de personajes humanos, que estará muy presente en ambas obras.

En tercer lugar, podemos advertir el germen de la deconstrucción de la noción de sujeto que va a operarse a través del reparto. En *Diálogos…* esta deconstrucción se produce por el doblete, ya antes mencionado, que otorga al mismo actor los papeles de Peregrino e Inquisidor. En *Los gatos* la puesta en escena de Carmen Portacelli sorprende por la atribución de los papeles de Pura y Ángela a dos actores de sexo masculino. Dicha experimentación estética en torno a la noción de individuo será ampliamente desarrollada con posterioridad en *Interview de Mrs Muerta Smith por sus fantasmas.*

En cuarto lugar, citaremos la transgresión por algunos personajes de los códigos correspondientes a los registros lingüísticos y que se caracteriza por una profusión de expresiones malsonantes. El personaje más transgresor en este sentido será Pura, cuyas copiosas groserías distan mucho de lo que el público espera oír en boca de una señora de su edad y posición social.

En quinto lugar, llama la atención la construcción de un espacio escénico igualmente connotado simbólicamente. En *Diálogos…* la organización del escenario se corresponde con una organización social pre-burguesa en la que la distinción entre lo público y lo privado no está aún perfectamente delimitada; es, por tanto, un espacio de transparencia con la plaza pública y la fuente en el centro, flanqueadas por los aposentos abiertos que permiten al espectador acceder a lo que ocurre en su interior. En *Los gatos,* sin embargo, el escenario constituye un espacio de opacidad y cerrazón presidido por el enigmático cuarto-

prisión de los felinos. En este recinto cerrado la noción de ocultamiento constituye una de las piedras angulares sobre las que gravita la acción de la obra.

En otro orden de cosas y para terminar, destacaremos un rasgo de la obra de Agustín Gómez Arcos que ha aparecido de forma recurrente en nuestra reflexión: la coherencia. En numerosas ocasiones hemos hecho referencia a hecho motivos que encontramos en la primera etapa literaria en forma seminal o larvaria y que van a alcanzar su pleno desarrollo en textos posteriores. En este sentido, podemos citar, por ejemplo, el motivo del embarazo muy presente en *Diálogos…* y *Los gatos* y que será el tema central de *Pré-papa*. Cabe recordar igualmente el fuego purificador que termina con los alumbrados y que será retomado al final de *Maria Républica.* Así pues, vemos en primer lugar, que cuando el autor cede frente a las fuerzas represivas, conserva en la memoria ese renuncio para poder rectificarlo en cuanto las circunstancias se lo permitan. Por último, notamos también cómo la fuerza transgresiva de la escritura gomezarquiana va haciéndose cada vez más acentuada.

Bibliografía

Fuentes primarias

Objeto de análisis

GÓMEZ ARCOS, Agustín *Diálogos de la herejía,* en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964).

_____ *Diálogos de la herejía,* en GARCÍA RUIZ, Víctor y TORRES NEBRERA, Gregorio (ed.), *Historia y Antología del teatro español de posguerra (1940 – 1975)* Vol. V: 1961 – 1975, Madrid: Fundamentos, 2002.

_____ *Diálogos de la herejía,* en CHECA, Julio Enrique (ed.), *Premios Lope de Vega,* Vol. 6, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006.

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

Otras obras de Agustín Gómez Arcos citadas

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

_____ *Interview de Mrs Morte Smith par ses fantômes / Interview de Mrs Muerta Smith por sus fantasmas.* Trad. Rachel Salik. Arles: Actes-Sud, 1985.

_____ *L'agneau carnivore,* París: Stock, 1975.

_____ *Maria Republica,* París: Seuil, 1983.

_____ *Ana Non,* París, Stock « Livre de poche », 1980.

_____ *Pré-papa ou Roman de fées,* París, Seuil, 1979.

_____ *L'enfant pain,* París : Seuil, 1983.

_____ *Un oiseau brûlé vif,* París : Seuil, 1984.

_____ *Bestiaire,* París : Le Pré aux Clercs, 1986.

_____ *Poesía,* Barcelona : Cabaret Voltaire, 2011.

Fuentes secundarias

ARNALTE, Arturo, *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo,* Madrid : La esfera de los libros, 2003.

BARRACHINA, Marie-Aline, *Femmes et démocratie : Les espagnoles dans l'espace public (1868-1978)* Paris : Editions sedes, 2007, p.42.

BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España,* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995 (Primera edición, París: Droz, 1937); p.703.

BLANCO, Miguel Ángel, "Los regresos de Agustín Gómez Arcos", en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

BUERO VALLEJO, Antonio, *Las meninas,* (Estreno: 1960) Madrid: Alfil, Col. Teatro, n.° 285, 1961.

COURTOIS, Stéphane *et alii, Le livre noir du communisme,* Paris : Robert Laffont, 1997.

DIOSDADO, Ana, *Los comuneros,* (Estreno: 1970) Madrid, Preyson, 1983.

DOMENE, Pedro M., "Agustín Gómez Arcos, definitivamente quemado vivo" en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

DOMÉNECH, Ricardo, "La nueva literatura dramática: sentido de su lucha", en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964).

DUQUE, Antonio, "Agustín Gómez Arcos: un en NUÑEZ", Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

FERNÁNDEZ GIL, Antonio, "Agustín Gómez Arcos, escritor desconocido en España y Best-Seller en Francia", en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

FELDMAN, Sharon G., "Agustín Gómez-Arcos en el ocaso del exilio: Los primeros años parisinos", en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez*

Arcos: un hombre libre, Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

_____ *Alegorías de la disidencia. El teatro de Agustín Gómez Arcos,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 2002.

FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú,* Viena, 1913, Edición digital en *Librodot.com*

_____ *Pegar a un niño. Aportación al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales,* Viena, 1919, Edición digital en *Librodot.com*

GALERA NOGUERA, Francisco, "Gómez Arcos y Celia Viñas: el alumno y la maestra o el nacimiento de una vocación literaria", en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba,* Buenos Aires : Losada, 1945.

GÓMEZ ARCOS, Agustín, "Autodefensa" en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964).

_____ "Censura, exilio y bilingüismo. Un largo camino hacia la libertad de expresión", en VALLES CALATRAVA, José (ed.), *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez Arcos,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1992.

GRANADOS, Diego, "Un autor y una obra", en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

HERAS SÁNCHEZ, José, "Agustín Gómez Arcos. Memoria y libertad, claves de su producción literaria", en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

_____ *Agustín Gómez Arcos: estudio narratológico de* La enmilagrada*,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1995.

_____ *Agustín Gómez Arcos: un escritor nacido para la libertad,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Universidad de Almería / Picasso, 2008.

JIMÉNEZ JURADO, María Isabel, "Campos cubiertos de flores. Apuntes sobre Agustín Gómez Arcos, en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

LE VAGUERESSE, Emmanuel, "'L'agneau carnivore' d'AGC : langue de l'autre et amour du même ?", dans Jean-Pierre CASTELLANI, Maria Rosa CHIAPPARO et Daniel LEUWERS (dirs.), "Littérature et Nation" n° 24 : "La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture", Tours, Université François-Rabelais, 2001 ; pp. 231-257.

MAINCHIN, Marie, *Adaptations théâtrales: Agustin Gomez-Arcos, un auteur empreint de théâtralité*, Reims : mémoire de Master II sous la direction de M. Emmanuel Le Vagueresse (inédit), 2009.

MARAÑÓN, Gregorio, "Los alumbrados y el espíritu español" en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964).

MARTÍN REVUELTA, José, *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca,* (Estreno: 1970) Madrid: Fundación José Martín Recuerda, 2010.

MARTÍNEZ THOMAS, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Traditions, transitions, transgressions,* Paris : L'Harmattan, 2004.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (Primera edición 1880), 2003; Capítulo IV

MONLEÓN, José, "Los mitos embalsamados", en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964).

MORERA, José María, "Reflexiones de un director después de un estreno polémico: *Diálogos de la herejía"* en *Primer Acto*, n°54, (junio, 1964).

MUÑIZ, Carlos, *La tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos,*

MUÑOZ CALIZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores,* Madrid: Fundación universitaria española, 2005.

NÉRET, Gilles, *Dalí,* Colonia: Taschen, 1994.

OLMO, Lauro, *La camisa* en *Primer Acto*, n°32, (abril, 1932) ; pp.14-37.

QUIROSA-CHEYROUZE, "*L'enfant pain:* crónica de la España Negra", en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos, *La literatura del pobre,* Granada: Comares, 1994.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, "La complejidad textual de *L'agneau carnivore*: poeticidad y teatralidad en la narrativa de Gómez-Arcos", en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

SASTRE, Alfonso, *La sangre y la ceniza,* (Estreno: 1955) Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

_____ *Guillermo Tell tiene los ojos triste,* (Redacción: 1955) Madrid: Alfil, 1962.

TRUEBA, Fernando, « Arcángeles con espadas » in *Guía del ocio,* 1977.

VALLES CALATRAVA, José, "Un estreno polémico: *Diálogos de la herejía* o la división de la crítica, en VALLES CALATRAVA, José (ed.), *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez Arcos,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1992.

VILLENA, Luis Antonio de, "Agustín Gómez Arcos, colérico y sentimental", en NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre,* Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999.

ZORITA BAYÓN, *Breve historia del Siglo de Oro*, Madrid: Nowtilus, 2010.