

**ESCRITORES ESPAÑOLES EXILIADOS EN FRANCIA**  
**AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS**

**UN ESTRENO POLÉMICO: *DIÁLOGOS DE LA HEREJÍA***  
**O LA DIVISIÓN DE LA CRÍTICA.**

José R. Valles Calatrava  
Universidad de Granada

Instituto de Estudios Almerienses  
1992



## UN ESTRENO POLÉMICO: *DIÁLOGOS DE LA HEREJÍA* O LA DIVISIÓN DE LA CRÍTICA.

José R. Valles Calatrava  
Universidad de Granada

Entre los muchos ejemplos de fuerte polémica suscitada entre la crítica teatral y el mismo público con ocasión del estreno de una obra cabe situar el de la representación en 1964 en la sala Reina Victoria de Madrid de *Diálogos de la herejía*<sup>1</sup>, del escritor almeriense Agustín Gómez-Arcos. Sin embargo, del especial carácter de esta polémica (explícita a veces, implícita casi siempre), extendida a la condición de la obra de finalista y posible ganadora de un Premio Lope de Vega luego anulado, dan noticia no sólo los aplausos y pateos del público en el estreno o la gran división de opiniones de las diferentes críticas periodísticas del momento sino la misma aparición de unas "Reflexiones" del director -en realidad, dice él mismo, una "Autoacusación"- y una "Autodefensa" del autor junto a la edición del texto en la revista *Primer Acto*.

---

1. GOMEZ-ARCOS, A., *Diálogos de la herejía*, obra publicada dentro de la revista *Primer Acto*, núm. 54, julio de 1964, págs. 26 a 53. Es la única edición española que conocemos de la obra y el texto que hemos usado como base de nuestro estudio. Debido a la mencionada polémica ocasionada por su estreno, la revista recoge sobre el tema, además, un artículo de Monleón ("Los mitos embalsamados"), otro de Gregorio Marañón sobre los iluminados ("Los alumbrados y el espíritu español"), la crítica de la revista al estreno de la obra a cargo de R. Domenech, una "Autodefensa" del autor y unas "Reflexiones..." del director José María Morera y tres críticas sobre la representación publicadas en diversos diarios por Enrique Llovet (*ABC*), Elías Gómez Picazo (*Madrid*) y Alfredo Marquerié (*Pueblo*). Creo que hay que alabar aquí la labor de la revista *Primer Acto*, que, publicando distintos testimonios de la polémica, permite hoy una/otra lectura del caso.

Para el escritor de Enix, sin embargo, la discusión pública sobre esa obra no fue algo aislado. Puede decirse que la polémica primero, el olvido paralelo a su triunfo en Francia después y la incipiente recuperación última son las tres principales etapas del recorrido literario español de Gómez-Arcos. Pero el autor almeriense, que engloba Santos Sanz junto a otros críticos dentro del grupo o "generación realista" basándose en los temas, lenguaje y concepción dramática de su producción teatral<sup>2</sup>, se caracteriza, sobre todo, por la escisión: su vida compartida entre Madrid y París, el autoexilio y el recuerdo de Almería presente en sus relatos, el bilingüismo<sup>3</sup>, su obra creativa repartida -salvo el intento poético de *Ocasión de paganismo*, 1956- en dos macromodalidades textuales -narrativa y dramática-.

Entre su producción teatral, escrita fundamentalmente en español, cabe destacar *Elecciones generales* (1960), versión libre de las "Almas muertas" de Gogol, Primer Premio Festival de Teatro Nuevo, la obra que nos ocupa, *Diálogos de la herejía* (1962), finalista del Premio Lope de Vega y del Premio Calderón, *Los gatos* (1965), *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* (1965), segundo Premio Lope de Vega (el primero declarado desierto) e *Interviú de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1985, edición bilingüe), recientemente estrenada -en 1991- en Madrid, en una coproducción del autor, el Centro Dramático Nacional y la Sala Olimpia, y actuando Julieta Serrano y Manuel de Blas bajo la dirección de Carmen Portacelli.

Su obra novelística, sin embargo, se inició después que la dramática y aparece escrita ya en francés en un extraño caso de bilingüismo architextual. Consta de *L'agneau carnivore* (1975), Premio Hermes, *María República* (1976), *Ana non* (1977), Premios Livre-Inter, Société des Gens des Lettres y Roland Dorgelés, *Scène de Chasse (furtive)* (1978), finalista del Premio Goncourt, *Pré-papa ou roman des fées* (1979), *L'enfant miraculée* (1981), *L'enfant pain* (1983), *Un oiseau brûlé vif* (1984), finalista del Premio Goncourt y traducida como *Un pájaro quemado vivo* por Debate, *Bestiaire* (1986), *L'homme à genoux* (1988), Premio Europeo 1990 de la Asociación de Escritores en Lengua Francesa, *L'aveuglon* (1990), Gran Premio Levante

2. SANZ VILLANUEVA, S., *Literatura actual*, en *Historia de la literatura española* (6/2), Barcelona, Ariel, 1984, pág. 266.

3. De las relaciones entre censura, exilio y bilingüismo trata precisamente la ponencia inaugural leída por Gómez-Arcos en el coloquio celebrado en noviembre de 1990 en Almería y recogida en este volumen de actas.

por su obra total y finalmente *Maroc* (1991), publicada también en español -*Marruecos*- por Mondadori<sup>4</sup>.

Si bien la perspectiva pragmática suele ser la menos desarrollada en el análisis semiótico de textos, en este caso, a tenor de lo sucedido con el estreno, cobra un interés particular la relación entre el texto y sus usuarios, que -no habiendo tenido oportunidad de contemplar directamente la representación- cabe reconstruir tanto a partir de los testimonios críticos como de los indicios de la posición del propio autor y director ante la polémica y división de opiniones que levantó y que indudablemente estaba originada más por el propio tema de la obra que por la propia particularidad de su funcionamiento escénico.

El texto literario aborda, con una evidente intención crítica, el tema religioso del iluminismo y la Inquisición y, en concreto, se basa en un caso real sucedido en la villa extremeña de Llerena. Su asunto cuenta cómo a un pueblo español del siglo XVII del que faltan la mayoría de los hombres, que se encuentran en las Indias, llegan el Peregrino y Madre Asunta, un supuesto iluminado por la gracia divina y una mujer dedicada a las tercerías. Tras dejar este embarazada a Doña Tristeza, hidalga de la villa, y acosar a la joven hija de la posadera, se inicia un proceso inquisitorial contra los tres personajes, en el que todos acaban manteniendo el origen divino del futuro hijo de la dama y el carácter de iluminado por la providencia del santón. La pieza finaliza con el ajusticiamiento de El Peregrino y Asunta en la hoguera y la renuncia a desdecirse de Tristeza, que linda ya la locura.

El único montaje de la obra fue el efectuado por José María Morera como director, con decorados de Enrique Alarcón y vestuario de Miguel Narros, escenificado en 1964 en la Sala Reina Victoria de Madrid y que, según especifica R. Domenech<sup>5</sup>, tuvo el siguiente reparto: María Luisa Arias, Asunción Montijano, Alicia Hermida, Terele Pávez, José Antón, Pilar Bienert

---

4. Sobre la vida y obra de Gómez-Arcos puede consultarse en español principalmente la Tesis Doctoral de José Heras Sánchez, leída en 1990 en la Universidad de Granada bajo la dirección de Antonio Sánchez Trigueros, que incorpora además la traducción de *L'enfant miraculé -La enmilagrada-*, así como el artículo de Pedro Martínez Domene "Agustín Gómez Arcos: un autor quemado vivo", publicado en *Batarro*, núm. 2, enero-abril de 1990, págs. 11-16.

5. DOMENECH, R., "Crítica de Diálogos de la herejía, Primer acto, *rev. cit.*, págs. 51-52.

Julia Avalos, Luisa Aorrens, Carmen Rubio, Amparo Alonso, María Isabel Pallarés, Gemma Cuervo, María Luisa Ponte, Julián Mateos, Carlos Criado, Fernando Hilbeck, Concha Lluesma y Antonio Gandía.

El hecho básico que destaca en la relación entre el texto y los responsables de su producción literaria y escénica es no sólo el de la diferencia de actitudes ante el resultado de su trabajo sino el de su común asunción de papeles no propios al manifestarse como "críticos" de su trabajo juzgándolo distintamente en páginas contiguas de *Primer Acto*<sup>6</sup>. Gómez-Arcos defiende el carácter de "primera obra" de su trabajo y las influencias especialmente lorquianas y valleinclanianas del mismo, expone su intención de plasmar en el texto "el espíritu vivo y cotidiano de la España de todos los tiempos" y, aunque dice "no estar descontento de las críticas" que tuvo la obra, al principio de su escrito lamenta "que un autor tenga que empezar su carrera defendiéndose" y que "la posición de la crítica (...) tenga que convertirse para los autores en tema de meditación". El director, José María Morera, comienza, en cambio, afirmando que pensaba titular sus líneas "Autoacusación", inculpa a la edad del autor de la difícil síntesis de la obra, plantea la dificultad y mala calidad de los ensayos y comenta su concepción de los personajes y el espacio escénico para finalizar retomando su sentimiento disculpatorio de tener "ganas de escribir una autoacusación". Si ya Luciano García Lorenzo, hablando de censura y teatro, opinaba que "de la buena o la mala marcha del teatro son responsables, en gran parte, los protagonistas [algunos] de estas críticas, precipitadas y de escasas exigencias"<sup>7</sup>, en este caso puede decirse que la crítica no sólo contribuyó en gran medida a generar la polémica sino que incluso condujo -como anticipamos- al autor y al director a expresar públicamente su opinión sobre su obra, a convertirse en "críticos" de su misma labor artística.

Más compleja es en esta obra la relación signo-público, en la que habría que distinguir sociológicamente, con Angel Berenguer, entre "consumidores" y "expertos", de uno de cuyos sectores nacería, según él, la función crítica<sup>8</sup>,

6. Vid. "Autodefensa" de Agustín Gómez-Arcos y "Reflexiones de un director después de un estreno polémico" de José María Morera, en *Primer acto*, rev. cit., págs. 22 y 23.

7. GARCÍA LORENZO, L., "Teatro español actual", en AA.VV. *Teatro español actual*, Madrid, Cátedra, 1977.

8. BERENGUER, A., "La crítica teatral", en *Teoría y crítica del teatro*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 1991, págs. 53 y 56.

que también habría que deslindar, en tanto que labor profesional y visión especializada, interpretativa y valorativa o no, de la del propio público en general.

En lo concerniente a este último, el estreno supuso una importante división de opiniones que, sin embargo, matizaron de distinta forma los diferentes críticos. Para Alfredo Marquerié en *Pueblo*, autor y director saludaron "entre fuertes aplausos y violentos 'pateos'"; en *ABC* Enrique Llovet comentó que "el público era más 'joven' que la representación" y que "el autor saludó entre palmadas fortísimas y bravos, mezclados con menos pero bastantes protestas y gritos de '¡fuera!'"; Gómez Picazo escribió más valorativamente en *Madrid* que "hubo, afortunadamente, bastantes protestas, lo que salva al buen gusto de nuestro público"<sup>9</sup>. Aunque ni las distintas apreciaciones de la misma realidad ni el propio sesgo -más objetivo o más valorativo- de las críticas a este respecto son iguales, sí indican claramente al menos la diferencia de criterios del público en el juicio de la representación.

Por lo que hace a la posición de la crítica, también hubo de todo. Aunque aparecen entremezcladas, sin embargo conviene diferenciar entre las alusiones efectuadas al texto literario y las referencias dirigidas a la propia representación -sobre todo porque se enfocan hacia la dirección e interpretación- pese a que los diálogos y las indicaciones de las acotaciones del texto literario se coaptan con otros factores para integrarse en los diferentes sistemas sémicos que confluyen en la producción de significación aportada por el texto-representación. En lo relativo a este la mayoría de las críticas coinciden en la no muy acertada dirección teatral y la actuación no demasiado lucida de la mayoría de los actores: si Marquerié en *Pueblo* no arremete en exceso contra la misma aunque crítica el "hieratismo" y el "bajo tono" utilizado por los intérpretes, Gómez Picazo afirma en *Madrid* que "la dirección de escena dejó mucho que desear", Llovet dijo en *ABC* que "la representación fue muy poco feliz" y Ricardo Domenech en la propia revista *Primer Acto* consideró que "la puesta en escena (...) fue muy deficiente" y que "en consecuencia, y salvo raras excepciones, lo fue también la interpretación"<sup>10</sup>.

9. Se trata de las críticas publicadas en los diarios *Pueblo*, *ABC* y *Madrid*, recogidas también en la citada revista *Primer acto*, págs. 24-25.

10. *Ibid.*, págs. 24, 25 y 52.

Las críticas sobre la historia dramática y el diálogo del texto literario de Gómez-Arcos no son, en cambio, negativas en general porque pese a que se le señalen defectos como el peso del lorquismo y la tradición teatral próxima (Llovet, Marquerié), el retoricismo (Llovet, Marquerié) o la crítica efectuada a individuos más que a sistemas (Domenech), en general le reconocen al texto tanto Llovet como Marquerié y Domenech diferentes virtudes relacionadas con el clímax e interés dramático, la resolución de situaciones, el conocimiento de la técnica teatral, la construcción de personajes, etc. Mención aparte merece la crítica de Gómez Picazo, sustentada sobre todo en una defensa del catolicismo que ve atacado en la pieza, y que por ello -y por pocas razones más- la juzga y valora de modo absolutamente negativo.

En relación al grado de polémica y división de opiniones que generó en la crítica y público asistente la representación del texto en su estreno en el Madrid de mediados de los 60 y frente a una pauta general de lectura que tendía a ver en el texto una dimensión realista (Marquerié) y una intención crítica (Domenech, Llovet y el mismo Gómez-Arcos), la crítica de Picazo parece representar además otro modelo global de lectura conectado con los códigos ideológicos dominantes en el franquismo que se apoyaban, entre otras, en las categorías sacralizantes. Tal hecho no viene a demostrar sino la posibilidad de múltiples lecturas de una misma obra construyendo distintos textos y sentidos a partir del mismo proceso significativo del texto en relación -como demuestra claramente este caso- con diferentes códigos socioculturales, estéticos, ideológicos, etc. En otras palabras, como plantea el profesor Talens<sup>11</sup>, las prácticas significantes del espacio textual objetivo -cualquiera que sea su modalidad- se convierten en sentido subjetivo distinto en cada lectura (de espectador, crítico o lector), arbitrándose así sobre el mismo espacio textual tantos textos como lecturas.

En cualquier caso resulta evidente que la polémica fue avivada por ciertas críticas periodísticas que midieron la significación del texto con el rasero del tratamiento del tema religioso encontrándole un sentido anticatólico y casi herético, aunque ignorando el mayor alcance de los sucesos reales en

11. TALENS, J., *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 20-22. Más desarrollada se encuentra la distinción espacio textual/texto en su trabajo con Juan M. Company "The Textual Space: On the notion of Text", en *MMLA*, núm. 17, vol. 2. que también aparece comentada en el libro de M. Cáceres *Lenguaje, texto, comunicación. De la lingüística a la semiótica literaria*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991.

que se apoyaba el argumento de la obra del autor almeriense, que indudablemente tenía un carácter histórico y abordaba un tema -el del iluminismo- de cuya enorme importancia, base erasmista y fuerte arraigamiento en nuestro país a causa del peso de los "cristianos nuevos" dio ya perfecta cuenta hace tiempo Marcel Bataillon<sup>12</sup>, para quien se trata de "una predicación religiosa que es un protestantismo en estado naciente, contribuye al auge de una espiritualidad más respetuosa de los dogmas y de los ritos, pero peligrosa todavía para ellos a causa de su intrépida interioridad (...)". La obra está basada no sólo en el tema real de los "iluminados" o "alumbrados" (personas que decían tener contacto con Dios y recibir una luz directa de él) sino también en un hecho histórico que acaeció entre 1574 y 1578 y que ha comentado Gregorio Marañón<sup>13</sup>, el de los "alumbrados" de la villa extremeña de Llerena, donde las mujeres del pueblo, encontrándose los hombres en América, entraron en un éxtasis místico que corría parejo a las bacanales con sus predicadores hasta que intervino la Inquisición. La realidad, en este caso como en muchos otros, excedía en su crudeza a la ficción que desencadenó el escándalo.

Carciendo como dijimos de la posibilidad de análisis directo de la puesta en escena en tanto que "proceso de descodificación y reescritura" según Tordera<sup>14</sup>, a la que sólo nos hemos podido referir aquí indirectamente -a través de testimonios críticos-, nos cabe aquí únicamente estudiar muy brevemente el texto dramático-literario en su perspectiva semiótica de signo, concibiéndolo, como propone Jenaro Talens, dentro de una "semiótica de la significación", como una práctica significativa, como un proceso de producción de significación en el que resulta necesario además no sólo "definir códigos sino investigar las matrices (...) que los han producido y que rigen su funcionamiento"<sup>15</sup>. Aunque evidentemente tal análisis, que intenta detectar los diferentes sistemas sígnicos que se vehiculan fundamentalmente a través de los diálogos y acotaciones de la obra dramática de Gómez-Arcos

12. BATAILLON, M., *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

13. MARAÑÓN, G., "Los alumbrados y el espíritu español", *Primer acto*, rev. cit., págs. 19-21.

14. TORDERA, A., "Teoría y técnica del análisis teatral", en J. Talens [et alij], *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 176.

15. TALENS, J., "Práctica artística y producción significativa", en J. Talens [et alij], *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, págs. 44 y 46.

como factores co-productores de significación en relación con otros códigos culturales, estéticos e ideológicos de su momento, no resulta válido para el texto-representación en tanto que tal por el distinto objeto textual sobre el que opera, sí aparece como el único posible ahora aparte de servir para explicar -si bien parcialmente- la polémica que rodeó el estreno de este drama y que constituye el objetivo primordial de este trabajo.

A la hora de analizar semióticamente el texto literario pueden tomarse en cuenta los diversos sistemas sgnicos que confluyen en él y que se inducen, como indica Tordera<sup>16</sup>, a partir del mismo texto dramático o de las acotaciones, de la palabra directa de los personajes o la voz del propio autor introducida con fines paratextuales teniendo siempre en cuenta, como dijimos, que el texto-representación supone una reescritura del dramático-literario que lleva a constituir un nuevo texto, un nuevo espacio textual. El modelo más conocido de análisis de códigos es el de Kowzan<sup>17</sup>, que distingue 13 códigos entre lingüísticos (palabra), paralingüísticos (tono) y no lingüísticos (gesto, mímica, movimiento, decorados, accesorios, maquillaje, peinados, vestuario, música, sonido e iluminación), aunque como matiza acertadamente María del Carmen Bobes<sup>18</sup> su distinta funcionalidad en cada conjunto dramático y su heterogeneidad -los 5 primeros se refieren a los códigos lingüístico, paralingüístico, mimético y proxémico, los 5 siguientes a objetos que permanecen durante todo el espectáculo o una escena y los 3 últimos a signos que cambian continuamente durante la representación- hace que no pueda hablarse de todos ellos como series homólogas, como códigos, sino como "clases de signos típicos" en el sentido barthesiano. No obstante, aceptando esta aclaración y buscando una claridad expositiva, haremos algunas breves consideraciones sobre las referencias que aparecen en el texto literario -especialmente en las acotaciones- a estos códigos y series de signos típicos intentando considerar su interrelación y funcionamiento conjunto en la constitución de una determinada práctica significante.

La estructura externa del texto literario se organiza en seis cuadros repartidos equitativamente en tres actos, que se corresponden con los clásicos

16. TORDERA, A., "Teoría y técnica del análisis teatral", *op. cit.*, pág. 180.

17. KOWZAN, T., "El signo en el teatro", en AA.VV., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila Editores, 1969.

18. BOBES, M.C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 105-106.

cos elementos en la disposición de la intriga de planteamiento (presentación del problema de la ausencia de hombres y coito con Tristeza), nudo (embargo de la dama, acoso a la hija de la posadera, murmuraciones de herejía) y desenlace (proceso inquisitorial y ajusticiamiento), delimitados por marcas paratextuales ("Acto 1", "Cuadro 2", etc.), por signos introducidos por el propio autor para segmentar el texto, acompañados de otros paratextos referidos al momento de bajada del telón y la posible oscuridad de la sala tras cada cuadro ("Telón", "Oscuro").

Sin entrar a discutir ahora el concepto de "escena" como unidad dramática básica ni pretender establecer su recuento o la frecuencia de aparición de los personajes en las mismas en la tradición de la escuela semiótico-matemática rumana agrupada en torno a S. Marcus, cabe reseñar la existencia de 13 en el primer cuadro del primer acto y 6 en el segundo, de 8 en el primer cuadro y 10 en el otro del segundo acto y de 4 escenas en el primer cuadro y sólo 1 en el restante del tercer acto, el más breve al ser utilizado sólo para concluir la acción.

En esas situaciones interviene el elenco de personajes de la pieza, compuesto por los tres agentes principales (el Peregrino, Tristeza de Arcos y Madre Asunta), según se desprende tanto de su especial relevancia en la acción como de su frecuencia de aparición, y por el resto de personajes secundarios: la posadera, su hija Ursulina, el posadero, tres mujeres (Mujer 1, 2 y 3), la dueña y la dama de Tristeza, Sor María de los Angeles y otra monja, Mosén Blas, el caballero y el inquisidor, además de otras mujeres del pueblo no individualizadas. Conviene destacar aquí la aparición en las acotaciones de descripciones de algunos personajes, normalmente los principales, más redondeados, como, por ejemplo, la de Doña Tristeza, "hermosa y pálida", la del Peregrino, "joven (...), de rostro atezado, ojos brillantes y casi febriles, maneras suaves y un gran poder de atracción místico-sexual" o la de Mosén Blas, "hombre rudo y batallador, de edad mediana, que encierra al tiempo una especial dulzura (...)", que, como se ve, concuerdan metonímicamente en su aspecto con alguna de las funciones dramáticas que desempeñan: belleza en Tristeza, poder de atracción en el Peregrino, etc.

En relación con los cinco modelos de transtextualidad formulados por Genette<sup>19</sup> a partir del concepto bajtiniano reintroducido por Kristeva de in-

19. GENETTE, G. (1982), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 10-17

tertextualidad, además de las marcas paratextuales de división en actos y escenas ya comentadas y de las también citadas reflexiones metatextuales o críticas respecto a la obra, especialmente los interesantes casos de las opiniones de su autor y su director, conviene destacar la presencia de ciertos "intertextos" no explícitos, sobre todo en las relaciones de Asunta con otros modelos previos de mujeres expertas en "tercerías", en concreto la Trotaconventos del Arcipreste de Hita y la Celestina de Fernando de Rojas, así como la conexión de todo el texto, reconocida por el propio autor en su "Autodefensa"<sup>20</sup> y señalada por casi todos los críticos, con las tragedias de ambiente agobiante y opresivo de García Lorca.

La parte más extensa del texto dramático-literario está constituida por los signos integrados en el código lingüístico, por la palabra transferida por el autor a la voz directa de cada personaje. La ausencia de monólogos en beneficio del diálogo y las frases cortas generan un dinamismo que concuerda con la brevedad de las escenas y la continua entrada de personajes. Pero el carácter lingüístico más acusado es, como señala Alfredo Marquerié<sup>21</sup>, el uso voluntario de algunas expresiones arcaizantes y construcciones cultas, de claro sabor barroco, que pretenden ambientar los diálogos de los personajes y dar verosimilitud a la obra que —no lo olvidemos—, sitúa la acción en el siglo XVII.

El código paralingüístico se refleja en las alusiones aparecidas en las acotaciones sobre el tono y modo en que deben declamar los personajes. La riqueza —por cantidad y variedad— de las referencias que hace el autor a la modalización tonal que deben utilizar los personajes (con expresiones como "mordaz", "risa histérica", "perentorio", "dulce ironía", "fría", "fuerte", "a voces", "con desprecio", "dubitativa", "con dulzura", "pausa", "melosidad", "admiración", "susurrando" y otras muchas) contrastan con las críticas de Llovet y Marquerié al "bajo tono" empleado por los actores y de Gómez Picazo a su "pésima dicción"<sup>22</sup>.

Los adjetivos y gerundios presiden por este orden las especificaciones dadas por el autor en las acotaciones textuales con respecto al gesto y al mimo de personajes que se integran en el código mimético o kinésico. Estas

20. Publicada en *Primer Acto*, rev. cit., pág. 22.

21. Crítica al estreno de la obra publicada en *Pueblo* y recogida en *Primer Acto*, rev. cit., pág. 25.

22. *Primer Acto*, rev. cit., págs. 24 y 25.

referencias son, por otro lado, bastante numerosas: “desconcertada”, “abrazándola”, “asustada”, “inquisitivo”, “pensativo”, “quedándose muda de estupor”, “acariciando”, “besando”, “beatífico”, “transfigurada”, “aturdido”, “altiva”, “furioso”, “llanto”, “muda y embebida”, “azotándola”, “altanera”, “brutal”.

El movimiento de los personajes, su posición y desplazamiento en el espacio, es otro de los códigos sémicos más desarrollado en el texto dramático-literario. Utilizando especialmente las formas verbales del presente y el gerundio, junto a las frecuentes referencias a la entrada y salida de personajes de escena (“desaparece”/“aparece”, “entra”/“sale”, “yéndose”, “asomándose”, etc.), se añaden las indicaciones proxémicas, las instrucciones sobre la ubicación y deambular de los personajes en escena (“se dirige”, “camina hacia su casa”, “se pasea”, “saliendo a la plaza”, “escapa”, “levantándose”, “da la espalda”, etc.).

Mucho menos explicitadas se encuentran las alusiones a las clases de signos que representan objetos usados escénicamente, sea en la propia configuración espacial (decorados y accesorios) o en el aspecto externo de los actores (maquillaje, peinado y vestuario).

En el nivel de los decorados el autor juega con la combinación en la obra de los 7 siguientes: plaza pública del pueblo, zaguán de la posada, aposento del Peregrino en la posada, sala de estar en el palacio de Tristeza, fachada del mismo, sacristía de la iglesia y aposento del palacio episcopal. Aunque algunos de ellos pueden incluirse en el decorado, como accesorios se solicitan muebles (mesa, cama, bancos, sillas, sillones y un reclinatorio), vasijas (cántaros, taza, jarra) y otros útiles (bordado, pañuelo), entre los que merecen especial mención los relacionados con la religiosidad y la penitencia (látigo, crucifijo, rosario).

No hay ninguna referencia al maquillaje o al peinado, si bien sí se hacen comentarios en alguna ocasión sobre las vestimentas de ciertos personajes. La dueña y Tristeza aparecen por primera vez “veladas”, el Peregrino se encuentra en su aposento “desnudo de cintura para arriba”, Asunta se viste al principio “de negro y con una saya de color” que en ocasiones revuela lujuriosamente y en el aposento del Peregrino aparece sólo con saya y corpiño, el caballero está “severamente vestido de negro, todo él una mancha negra”. Quizá lo más destacable en este nivel sea la simbolicidad

que Gómez-Arcos da al traje, adecuándolo metonímicamente a las características morales de sus usuarios: la desnudez del Peregrino, el toque lujurioso de color de la saya de Asunta, el velo de Tristeza antes de conocer al Peregrino (luego lleva el "rostro descubierto") y el negro de Asunta y el caballero enviado por la Inquisición: el color negro es precisamente el dominante en la pieza y concuerda claramente, jugando con la oscuridad lumínica que reclama paratextualmente el autor tras ciertos cuadros, con la atmósfera de opresión y rigidez que preside el texto.

Tampoco existen demasiadas alusiones a los signos sonoros y lumínicos de mayor inestabilidad escénica. No hay sugerencias de carácter musical para la obra por parte del autor, de igual forma que son escasos en ella los signos sonoros, plano en el que sólo se pueden citar las campanadas del inicio de la obra, una llamada a una puerta y el ruido de la multitud al finalizar esta. Con respecto a la iluminación no hay indicaciones concretas, pero pueden colegirse los trabajos de luminotecnia de distintas precisiones, varias de ellas sobre el grado de luz del ambiente y otras sobre el momento del día en que se desarrolla la acción: "la piedra y el sol relucen con tono dorado [en la plaza]", "sombreado zaguán", "atardecer", "luz de sala de palacio", "luz del día", "hora del crepúsculo", "llamas de la hoguera".

La abundancia de signos lingüísticos en los diálogos referidos al campo semántico amoroso y al religioso-teológico, la existencia de personajes que constituyen "figuras"<sup>23</sup> de tipo religioso (Mosén Blas, el Inquisidor, Sor María de los Angeles, Asunta), amoroso (mujeres del pueblo) o mixto (Tristeza, Peregrino), la presencia de acciones concretas de carácter amoroso (intento de violación de Ursulina y de seducción de Asunta al Peregrino, coito de Tristeza y el Peregrino, discusiones sobre la vuelta de los hombres al pueblo...) y religioso (murmuraciones de adulterio, acusación de herejía, interrogatorio inquisitorial, quema, etc.), la índole religiosa de ciertos accesorios y el uso erótico de otros objetos y decorados, indican que la organización significativa de la obra se articula en torno a dos ejes semánticos (amor y religión) finalmente relacionados: de un lado, el eje de la oposición entre "soledad" y "amor", planteados como realidad y deseo de trascender esa realidad en tanto que desencadenante de la acción; de otra parte, el plano del antagonismo entre "fe personal" (iluminismo/reforma) y el "dogma"

23. Vid. GREIMAS, A.J., "Los actantes, los actores y las figuras", en C. Chabrol, *Semiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

(catolicismo/contrarreforma), que constituye la base del final de la acción dramática.

El hecho amoroso (entre el Peregrino y Tristeza) se da no sólo como superación de la soledad sino también a partir de la existencia de esa concepción erasmista de la fe que también reafirma finalmente a Tristeza en la herejía al mantener el carácter divino de su futuro hijo; de igual modo, es el dogma católico, las pautas de la fe pública regidas por la Iglesia, el que mantiene la soledad. Los mismos personajes importantes se alinean a uno u otro lado del segundo eje convirtiéndose así en adyuvantes u oponentes de Tristeza: el Peregrino, Asunta y Sor María de los Angeles en el campo de la "fe personal" que conduce al acto amoroso; Ursulina, Mosén Blas, el Caballero y el Inquisidor en el del "dogma", persiguiendo la herejía y defendiendo por ello la soledad, la normalidad, la realidad, lo establecido.

La actuación de Tristeza seguiría un itinerario que iría, utilizando las categorías greimasianas<sup>24</sup> de los valores modales, de la "prohibición" (deber no hacer) a la "libertad" (poder hacer) a través del deseo (querer hacer), en clara correspondencia con el modelo de las "funciones dramatúrgicas" de Souriau<sup>25</sup> -si bien concibiéndolo aquí como una estructura supratextual-, en la que el deseo amoroso y de maternidad de Tristeza sería la "fuerza temática", la realización de tal deseo el "valor orientador", el dogma católico, lo establecido y la soledad el "árbitro" y la libertad y la fe personal el "obtentor". Concordando con la actitud crítica hacia la intolerancia y el poder comentada por las críticas de Domenech y Llovet<sup>26</sup>, la acción del personaje principal aparece así, tanto en el campo amoroso como en el religioso, como una actuación progresivamente individualizada, de desembarazamiento paulatino de las normas sociales, que se manifiesta en un rechazo final de "lo público" (dogma católico como religiosidad oficial y fidelidad matrimonial como base de la familia) y una opción por "lo privado" (adulterio y embarazo y herejía que la lleva al calabozo).

En suma, una historia que tematiza la tragedia de la paulatina y progresiva individualización ante los corsés socioideológicos, de la ruptura libera-

24. GREIMAS, A.J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990, pág. 308.

25. SOURIAU, E., *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970.

26. *Primer Acto*, rev. cit., págs. 24 y 51-52.

lizadora con los clichés dominantes, ambientada en la época de auge inquisitorial y basada en un hecho histórico que, como antes explicamos, trascendía en fuerza a la propia ficción edificada sobre ella. Seguramente su probable estreno próximo —a tenor de las recientes representaciones de *Interviú...* y de *Los gatos*— no avivará las mismas pasiones ideológico-estéticas que aquella polémica que, breve pero intensamente, conmocionó el mundo escénico español de mediados de los años sesenta.