



La literatura exílica de Agustín Gómez Arcos: *L'agneau carnivore*

María Dolores Aybar Ramírez

Profesora de Literatura Española
Miembro del Programa de Postgrado en Estudios Literarios
de la Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) São Paulo, Brasil
lolaybar@uol.com.br

Resumen: Agustín Gómez Arcos, escritor español exiliado en Francia, inicia, en los años 70 del siglo XX, una vasta producción novelística de exilio. Con Base en *L'agneau carnivore* (1975), su primera novela de expresión francesa, observamos que el exilio del autor, biográfico, se ha transformado en estructura, motivo y tema de la composición literaria exiliada. Subrayamos tal hecho, examinando las aproximaciones y distancias paradójicas entre el autor, el narrador, el texto y la instancia o instancias receptoras. *L'agneau carnivore* construye puentes y en sus pilares, coloca minas. Entre la aproximación seductora y la agresión contra su nuevo lector se perfila y estipula la distancia insondable con respecto al lector español. Esta propuesta estética se mece en el vaivén destructivo-creativo de Benjamin, intentando un *locus* subversivo pautado por la reminiscencia estética del franquismo.

Palabras clave: Literatura exiliada; Agustín Gómez Arcos; *L'agneau carnivore*

1. El autor exiliado

Agustín Gómez-Arcos es el nombre afrancesado del escritor español Agustín Gómez Arcos, quien, para Villena (1999: 10) “Huyó de España [...] para al fin ser más español aún en una lengua distinta”. Paralelamente, el autor se habría convertido en “el más español de los escritores franceses” (Villena apud Domene, 1999: 75).

Gómez Arcos es oriundo de un pueblo de Almería, Enix, donde nació en 1933, o tres años antes de la Guerra Civil española. Fue, entre tantos, un niño más de la guerra. Tras el fin de la misma, Agustín, perteneciente a una familia republicana, compuso con otros el cuadro oscuro de los “excluidos en nombre de Dios”, de Tuñón de Lara (1994: 454); de los perdedores del “glorioso movimiento”; de los sometidos al modelo jerárquico trascendental que pretendía, entre incontables objetivos mesiánicos, la salvaguarda de la civilización occidental.

Otros partieron y compusieron la sinfonía del exilio, la monumental exclusión que José Bergamín bautizó como la “*España peregrina*”. Los republicanos dejaban una España que le negaba cualquier perdón a los derrotados. Huían de las ejecuciones en masa, de las prisiones y de los campos de concentración que encarcelaron, en la inmediata posguerra, a unos 700 mil prisioneros políticos (Solé i Sabaté e Villarroya, 1999: 257).

Prensados entre dos fascismos, uno de ellos en expansión, muchos exiliados acabaron en los campos de concentración nazis. A esos republicanos se les estigmatizó con la letra “S” de *Spanier* rodeada por un triángulo a la altura del corazón, posición y figuras pragmáticas para el tiro certero en caso de fuga. El color del triángulo, azul, indicaba la situación de esos prisioneros. Eran apátridas, lo que tornaba patente que la España de esos hombres había dejado de existir.

Gómez Arcos, por entonces y hasta mediados de los 60, pertenecía a los exiliados de dentro, a aquéllos que optaron, ante la abrumadora falta de opciones, por el exilio interior (Ilie, 1980).

En los años 50, empezó a desarrollar su producción dramática. Ya en 1962, se convirtió en un autor conocido porque con su obra *Diálogos de la herejía*, consiguió ser finalista del Premio Nacional Calderón de la Barca y ganar el prestigioso Lope de Vega. De nada le sirvió, no sólo le arrebataron el premio sino que le prohibieron la obra que se estrenó sólo dos años más tarde, tras laboriosa acción de la censura. En 1965, se estrenó *Los gatos*, en idénticas condiciones, y un año más tarde, Agustín Gómez Arcos murió para la historiografía literaria española.

En 1975, tras nueve años de exilio y de silencio literario en Francia, se publica en París la primera novela del autor, *L'agneau carnivore*. A esta obra le seguirán, de cerca, otras dos novelas, que componen una compacta trilogía literaria del exilio, *Maria Republica* (sic), de 1976, y *Ana Non*, de 1977.

Con estas obras, Gómez Arcos reinicia su compromiso estético e ideológico, interrumpido por la experiencia del exilio, pero, paralelamente, asienta las bases de dos escisiones fundamentales para nuestro estudio. Al abandonar la lengua materna, como modo de expresión artística, y al optar por el género novelesco, como forma privilegiada de escritura, el escritor construye los cimientos de su literatura, radicalmente exiliada.

La primera literatura exiliada de Gómez Arcos se caracteriza por reconstruir artísticamente personajes ambientados en el tiempo de la posguerra y en suelo español, trazando duras críticas contra muchos de los pilares sagrados del franquismo, esencialmente contra el ejército, la educación, la familia y la Iglesia católica.

El exilio de las obras no procede, sin embargo ni tan sólo, de este hecho sino fundamentalmente, de la renuncia a la lengua literaria española.

El autor produce una literatura de expresión francesa y se dirige al lector francés, pero incapaz de renunciar a su memoria y a su cultura, construye una obra inclasificable que transita entre dos países y dos lenguas. La obra de Gómez Arcos tiene acento, un fuerte acento español, que se escapa por las rendijas de la palabra intraducible, de la expresión popular y castiza, traducida *mot-à-mot*, al pie de la letra, con la conciencia de quien conoce, desde su vida en España, los límites de toda traducción [1].

Frente a esa propuesta estética, la instancia receptiva se siente parcialmente contemplada e insertada en la obra y, paralelamente, parcialmente exiliada de la misma. Si lector implícito hay en las obras, tendríamos que referirnos a él en plural: un lector implícito que es explícito por la elección de la lengua de la escritura, el lector francés, y un lector implícito, que sería el destinatario “real” del contenido de la obra, pero exiliado de la misma por la lengua literaria francesa, el lector español.

Gómez Arcos comete un suicidio literario en España mientras resucita y crea en otra lengua. En el ámbito de la historiografía española, se transforma en el exiliado incluso de los estudios sobre literatura española del exilio. Ya sea en la clásica obra de Aurora Albornoz, “España peregrina” (1972); ya sea en la perspectiva diferenciada de Ilie (1981), la “obra más estimulante y original sobre el exilio” (Soldevila Durante, 2001: 166); en la propuesta aglutinadora de Martínez Cachero, Sanz Villanueva e Ynduráin (1991) o en los estudios sobre aspectos generales y particulares de la narrativa española de la posguerra de Dolgin (1991), Vilanova (1995) y Soldevila Durante (2001), el nombre de Gómez Arcos brilla por su ausencia, o aparece, de modo superficial, como el dramaturgo español de los años sesenta.

Al silencio de la crítica y de la historiografía española se le puede contrastar la acogida mayoritaria al norte de los Pirineos. Como muestra, sirvan dos ejemplos: *Maria Republica*, de 1976, es definida por *L'Humanité* (apud Heras Sánchez, 1999: 67) como “Novela política, anarquista, novela de la indignación, de la repugnancia ante los horrores del franquismo y los compromisos de la iglesia española”. El libro estuvo entre los seleccionados para el *Prix Goncourt* y fue reeditado en edición de bolsillo en 1983. *Ana Non* (1977) fue finalista del *Prix Goncourt*, y obtuvo otros galardones literarios: *Livre Inter*, *Thyde-Monnier Société des Gens des Lettres* y *Roland-Dorgelès*. Hasta el año 1985, ya se habían vendido 300.000 ejemplares en Francia, y poco a poco, la fueron traduciendo para más de 18 idiomas. En España, no obstante, las obras del autor proscrito permanecieron inéditas hasta muy recientemente. Gómez Arcos muere en París, en 1998 sin ver sus obras traducidas en la España democrática. Contra ésta, tejerá críticas tan contundentes como contra la otra, la franquista.

2. La literatura de los exiliados

La mayoría de los estudios que tratan de la literatura exiliada por España asentaron sus postulados en el campo conceptual de la literatura de los exiliados, es decir, a la actitud segregadora denunciada por Martínez Cachero, Sanz Villanueva e Ynduráin (1992: 340), que aparta a los novelistas del exilio de la producción desarrollada en la Península, cabe añadirle la centralidad de un *a priori* metodológico extraliterario:

Estamos partiendo de un hecho extraliterario para etiquetar un fenómeno literario. Ya sé las profundas vinculaciones de lo estético con lo histórico-social, pero no trato ahora de esta cuestión. El problema radica en si resulta congruente hablar de forma genérica de la novela del exilio admitiendo que éste sea el hecho diferencial.

Adoptando criterios mixtos, generacionales y temáticos, estos teóricos concluyen que el exilio de los novelistas españoles es esencialmente un fenómeno de carácter individual. Se trata, pues, de casi un centenar de “narradores trasterrados” que no son “por igual novelistas del destierro”.

La obra exiliada, añadimos nosotros, presenta rasgos diferenciados con respecto a la obra de los exiliados de modo general. La voluntad de un autor, ideológica, metafísica y consciente de su desarraigo, libera a la obra, paradójicamente, de la dependencia penosa de la biografía, pero al mismo tiempo, crea dependencias no menos penosas que pueden comprometer su supuesto y pretendido camino de vuelta.

Esa dialéctica tensional se manifiesta de modo palpable, como vimos, en la instancia de la recepción crítica de la obra de Gómez Arcos a ambos lados de los Pirineos, tanto en el momento de la publicación de su trilogía como 30 años después, puesto que sólo a partir de 2007, la Editorial Cabaret Voltaire inicia la traducción de sus libros en España - *El cordero carnívoro*, en 2007, y *Ana No*, en 2009. Para discurrir de manera más profunda sobre esta contraposición, baste comparar algunas críticas por Francia y España, en el momento en que aparecen diversas obras.

Le Monde, tras la publicación de *L'agneau carnivore*, elogia la obra y subraya la originalidad enriquecedora para la literatura francesa, por el tratamiento del lenguaje propuesto por el escritor español (apud Heras Sánchez, 1995). Ya Conte (apud Heras Sánchez, 1995: 40-41), en *El País*, se refiere a *Un pájaro quemado vivo*, en términos absolutamente ofensivos: “novela excesiva, brutal y medianamente torpe”. Para que no quepa duda de su aversión a la misma, Conte añade: “No hay ironía, sino sarcasmo, sal gruesa y oscuros movimientos en blanco y negro”. Gustavo Domínguez (apud Heras Sánchez, 1995: 40-41), en *El Urogallo*, sigue las huellas de la crítica “sutil” de Conte cuando afirma:

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 de lo 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 la zaragatera y patética. Probablemente, el autor ha pagado de manera inconsciente este tributo a los que lo acogieron.

Tal reseña crítica señala una de las piezas esenciales de nuestro estudio, el difícil diálogo de la literatura exiliada entre, al menos, dos instancias receptoras. Gómez Arcos le paga efectivamente un fuerte tributo a la instancia receptiva, francesa, pero huimos en este trabajo del nacionalismo primario expuesto por el discurso crítico para detenernos en aspectos menos maniqueístas.

Si el lector está subordinado a la percepción imaginaria del autor (Manfred, 2002), ese ejercicio, natural para todo escritor, se convierte en una construcción estructural para el autor de literatura exiliada. Said defiende (2003: 54) que el mundo del exiliado resulta “artificial” y que su irrealidad es muy similar a la ficción. El autor exiliado, pues, es una ficción de la literatura exiliada y su lector, otra construcción imaginaria e igualmente exiliada, tan ficcional como la narrativa exiliada.

En algún momento de su existencia literaria los escritores exiliados tienen frente a sí una difícil cuestión:

¿Para quiénes, para cuándo [...] escribíamos? ¿Dónde se hallaban, dónde se encontrarían, en plazo estimable, *razonable* (¡qué sarcasmo!), los lectores que suponíamos? ¿Qué sentido participativo tenía nuestra creación? ¿No era delirante nuestro afán? [...] A los lectores de España, factibles, *futuribles*, había que representárselos, inventárselos, en un fantaseo más [...] Para los colegas y para el público de las naciones que nos habían acogido, distantes y ajenos eran nuestros argumentos y conflictos, las realidades de nuestra ficción: les parecían empecinadas alienaciones (Andújar, 2002: 43-44, cursivas del autor).

Gómez Arcos, Michel del Castillo, Fernando Arrabal y Jorge Semprún, que abandonaron total o parcialmente la lengua literaria original relegaron a esos lectores “*factibles*” y “*futuribles*” a la condición de exiliados para “*écrire l'angoisse de la séparation, tout en acceptant la langue dans laquelle cette séparation se dévoile*” (Ripoll Villanueva, 2001: s.n.).

Entre las diferentes instancias de esa composición exílica se estipula un complejo diálogo. *L'agneau carnivore*, desde esta perspectiva se iza como una Torre de Babel. Cabría preguntarse cómo le fue posible asentar sus pilares sobre lo que parecen tan frágiles cimientos o dicho de otro modo, cómo consiguen dialogar entre sí los diferentes elementos de esa construcción pluralmente exiliada.

3. La literatura exiliada

3.1 Distancias y aproximaciones entre instancias narrativas: agresión y complicidad

La obra exiliada vive y sobrevive en la frontera inestable entre una instancia productiva, parcialmente extranjera, y una pluralidad de interlocutores, muchas veces contradictorios; entre el discurso literario, en casos extremos en lengua extranjera, y la lengua natural del artista, extranjera al lenguaje literario adoptado, entre varios sistemas modelizantes primarios (Lotman, 1978) y varias culturas referenciales.

L'agneau carnivore (1975) dialoga claramente con dos códigos lingüísticos y dos interlocutores y posee, según Feldman (1999: 39), una localización particularmente problemática, ambigua y paradójica: “De alguna manera, la escritura exílica de Gómez-Arcos se ha quedado en un estado de flujo y de suspenso, en una ambigua encrucijada cultural, situada entre el pasado y el presente, y entre dos mundos, dos culturas, dos historias y dos códigos: uno español, el otro francés”.

De ese modo, la obra resulta parcialmente extranjera, también, para los medios literarios y para el lector francés, una obra de difícil clasificación, dislocada o exiliada de dos realidades con las que mantiene, sin embargo, constantes e intensos diálogos.

En nuestra tesis de doctorado (Aybar Ramírez, 2003) analizamos el modelo espacial construido por *L'agneau carnivore* y observamos que el exilio es la base de esta propuesta y ejerce un poder estructurante en los elementos formales y de contenido. De modo concomitante, subrayamos varias subversiones, al menos parciales, de valores espaciales e ideológicos propios del sistema modelizante primario con el que dialoga la narrativa. Cuando estudiábamos la localización espacial de esta obra exiliada, su diálogo con el sistema modelizante primario, nos basamos, entre otras, en la propuesta de Lotman (1978), que defiende que la premisa para la comunicación del texto artístico es la existencia de elementos estructurales entrecruzados y creados por el código del autor y el del lector. Para el semiótico, las áreas en que no se produce ese contacto, construyen el dominio de lo que se deforma, de lo híbrido, en el tránsito entre esas dos instancias narrativas.

Una cuestión surge inmediatamente tras la lectura de *L'agneau carnivore*. ¿Cuál sería su sistema referencial? ¿Se trataría del sistema primario, que se basa en la lengua natural del autor -español? ¿Sería el sistema modelizante primario del texto artístico -en francés-, o ambos?

En *L'agneau carnivore* se rehuye, como en todo acto literario, del modelo propuesto por la lengua natural, pero en esa narrativa se producen otras fugas. La obra se injerta en el sistema modelizante secundario francés, que tendría como modelo primario, la lengua y la cultura francesas. Sin conseguir escapar, no obstante, del modelo cultural ni del sustrato lingüístico materno, españoles, del autor, la narrativa crea, paralelamente, un juego de abismos y distancias entre varias instancias receptoras.

Para ello, los códigos internos del autor bilingüe, contaminados por la lengua y cultura naturales del artista, se exportan hacia la lengua literaria adoptada (Feldman, 1999). Añadiríamos a este hecho, el conocimiento profundo del lenguaje literario francés por parte del autor, que, alquimizando elementos propios, a veces distantes y ajenos, con elementos extranjeros, ahora próximos y adoptados, o viceversa, compone su propuesta de obra exiliada.

Esa construcción se presenta como un universo narrativo particularmente hermético en el que los elementos formales y de contenido se entrelazan para crear constantes puntos de auto-referencialidad. El texto prevé, de manera extrema, su contexto, una contextualización que puede resultar redundante para el lector español pero que se torna indispensable para la aproximación entre la narrativa y el lector francés.

La obra exiliada necesita construir esos puentes entre varias instancias literarias exiliadas entre sí, autor, lector o lectores y obra pero tales puentes no siempre resultan coherentes ni sustentables cuando se los examina en sus cimientos más profundos. Así, *L'agneau carnivore* presenta una relación de ambigüedad extrema con respecto al supuesto destinatario de su discurso, el lector francés, que podría resumirse en un movimiento que va de la distancia agresiva a la aproximación cómplice.

Paralelamente, los momentos de mayor distancia con ese lector coinciden con la mayor cercanía con el otro, exiliado, el español. De ese modo interpretamos el episodio en que el protagonista, Ignacio, entra en el despacho paterno y se depara con unos versos cuya autoría se le oculta al lector. Rezan tales versos: “*Voyageur, il n’y a pas de chemin. On fait du chemin quand on marche*” (Gómez Arcos, 1975: 254). La referencia camuflada es camino trillado por cualquier lector español. Ese lector sabe que Antonio Machado es el autor de tan conocidos versos; el lector francés tendrá que buscar esas referencias en el ámbito de una literatura extranjera y adentrarse en la cultura del autor. Pero el dualismo de este pensamiento, el más sencillo, tampoco explica totalmente la elección de estos versos en detrimento de otros, del mismo Machado. Tales versos, ya descontextualizados por su uso en camisetas y agendas, resultan más fácilmente identificables por cualquier lector de cualquier país.

En esa misma perspectiva cabe interpretar la agresión que el lector francés recibe por parte del narrador-personaje cuando éste define su vivencia exílica en París como “*ce voyage vers la merde*” (Gómez Arcos, 1975: 279). Pero no nos engañemos, no siempre agresión casa con ruptura. El París de Ignacio exiliado, poblado por “*chambre[s] de bonne*” así como el aliento agrio de uno de sus enemigos esenciales, el profesor, comparado al olor pestilente del “*clochard*” parisino pueden situarse en la lógica extrema del viaje a los infiernos del héroe desterrado. Sin embargo, al comparar el olor del odiado preceptor con la figura del “*clochard*”, el narrador invita al interlocutor francés a que penetre en el espacio de su proceso educativo-fascista y español, ofreciéndole asideros que le resulten familiares.

Ignacio, cordero y carnívoro estipula, pues, lazos afectivos dobles con el lector francés entre la seducción de su discurso infantil y victimizado, simbolizada por sus grandes ojos azules, y la ausencia total de inocencia desde el momento de su nacimiento, simbolizada por la terquedad con que, ya en la cuna, decide permanecer con los ojos cerrados, para exasperar de su progenitora, que lo exilia de su habitación.

Al lector francés se le convida a sonreír con el niño - “*Son rosier. Y a-t-il par hasard un sourire sur mes lèvres?*” (Gómez Arcos, 1975: 17) a sabiendas de que la sonrisa procede de un niño malo, que está perfeccionando su maldad, un niño-monstruo de la España fascista que, como Oskar Matzerath, en la Alemania hitleriana, es un “aborto do século XX” (Maas, 2000: 216). *L’agneau carnivore*, de Agustín Gómez Arcos, como *El tambor de hojalata*, de Günter Grass (1978), podría ser considerado un *Bildungsroman* de ese siglo XX, con sus características deformantes, sus aberraciones y sus monstruos en formación, un *Bildungsroman* “subvertido ou mesmo invertido” (Maas, 2000: 55), un texto de “*formação deformado*” (Mazzari, 1999: 60).

Desde esa perspectiva, el proceso des-educativo del protagonista, desenmascara para el lector francés, tópicos típicos de la cultura impositiva del franquismo, mientras el héroe-aberración le impone a ese mismo lector, a través del discurso humorístico, nuevas normas.

La ironía, la sátira, la caricatura, el travestismo, con sus consiguientes desenmascaramientos, son recursos constantes en *L’agneau carnivore* para crear un campo de complicidad entre el narrador-personaje y su lector, francés. Ignacio lo invita a que adhiera a la norma moral y política del vencido, a su venganza literaria contra los vencedores. Ya anunciaba Bergson (1956) que la risa contiene una norma aceptada por dos o más interlocutores, lo que, aplicado a *L’agneau carnivore*, presupone una normatización pactual entre el autor y los lectores que comulgarían con un cierto “*padrão moral implícito*” (Frye, 1973: 220), o dicho de otro modo:

O humor, como o ataque, funda-se na convenção. O mundo do humor é um mundo rigidamente estilizado, no qual não se permite que existam escoceses generosos, esposas obedientes, sogras queridas e professoras com presença de espírito. Todo humor exige que se concorde com certas coisas (Frye, 1973: 219).

En la medida en que la obra reafirma su complicidad con el lector francés, la narrativa crea una distancia abismal entre el discurso estético y el discurso oficial del franquismo, y paralelamente, con su supuesto lector natural, el español. Cuando analizado desde esta perspectiva, el texto y el discurso podrían clasificarse como subversivos. Sin embargo, al subrayar la naturaleza del destinatario y los recursos humorísticos del narrador, a esta presunta subversión hay que acrecentarle, sin duda, el aspecto normativo. Para Bergson (1956), el humor tiene anclas profundas en una determinada cultura, ya Cahen (1992: 163) subraya que:

L’humour est fait de connivence et de complicité, et, à ce titre, il a toujours partie liée avec la culture dans laquelle on baigne. D’un pays à l’autre, d’une nation à l’autre, il exprimera des identités différentes. Pour autant, l’“humour des autres” ne nous est pas forcément étranger. S’il peut parfois nous paraître totalement hermétique, il peut aussi nous toucher et nous bouleverser profondément lorsqu’il entre en résonance avec notre propre culture.

Defendiendo tal perspectiva, afirmamos que el discurso humorístico de *L’agneau carnivore* está impregnado de elementos culturales españoles que toleran grandes modificaciones de forma y contenido. La comicidad, lejos de diluirse en la lectura por parte de un lector parcialmente “extranjero”, se potencializa. La insensibilidad, dijo Bergson (1956), resulta una de las claves de la risa; lo extranjero, añade Propp (1992: 62) no sólo facilita como puede transformarse en el propio motor de la comicidad, puesto que “*os estrangeiros, [...] freqüentemente, parecem ridículos*”.

Si el humor, para Ziv e Diem (1987), siempre se puso al servicio de la libertad y de la dignidad humanas, en *L’agneau carnivore*, paralelamente a este aspecto, encontramos una tendencia normativa o la propuesta estética de una norma invertida, es decir, un “*efeito subversivo por transposição*” (Bergson, 1954: 96).

En ese juego de ambigüedades y paradojas, el lector francés nunca es totalmente adoptado ni totalmente rechazado por el discurso artístico; al lector español le cabe un espacio, siempre y cuando domine el lenguaje literario en francés, es decir, siempre que asuma su posición de interlocutor exiliado. Ese vaivén construye y deconstruye la obra y sus instancias, en todas las instancias, como uno, entre tantos vaivenes de la obra exiliada.

Gómez Arcos es, pues, un escritor exiliado que crea una sinfonía del exilio. Esta, como el escritor, se divide entre la negativa de adoptar la nacionalidad francesa y el deseo extremo de pertenecer a esta cultura. Propone Queiroz (1998: 295), refiriéndose a Conrad: “*Dividido entre o juramento feito à pátria de adoção e a fidelidade à terra natal, a que o prende a memória dos antepassados, Conrad, parece não ter conseguido transcender o dilema constrangedor com que se depara o desarraigado*”. Esa frase, podríamos repetirla literalmente para Gómez Arcos y añadir: si el escritor exiliado consiguiese tal proeza, inmediatamente, dejaría de serlo.

Gómez Arcos, que fue pastor en la infancia, se impone la tarea literaria de conducir a su cordero carnívoro hacia el rebaño más próximo, lejos del espacio natural, pero el único posible para quien vio desmantelado su aprisco original. El cordero deberá adaptarse, y para ello, el autor tendrá que utilizar numerosas astucias narrativas. El humor, evidentemente, es una de sus armas más poderosas. El cordero carnívoro que muestra

sus dientes entre risas resulta menos implacable, a pesar de su tendencia ocasional para enseñarles los caninos a aquéllos que lo adoptaron.

El humor, junto con el empobrecimiento del referencial cultural español [2], crea un frágil puente de dos arcos sobre los que se sustenta esta obra exiliada. Afirma Ripoll Villanueva (2003: s.n.), refiriéndose a la producción de Gómez Arcos:

L'exil marque donc le passage d'un "naître" à un être fictif: quelqu'un se construisant à volonté à partir d'une image. Mas la distance établie avec sa culture va gommer les traits distinctifs et se concentrer sur les images prototypiques, les lieux communs de cette culture car l'exilé aura besoin de regarder avec les mêmes yeux d'où l'on regarde la culture d'où il vient.

Tal reducción, que en muchas ocasiones conlleva la superposición de dos códigos lingüísticos y de dos culturas, se propone la adopción imperiosa, por parte de su nuevo interlocutor. "*Pour que le public français comprenne, il faut réduire à l'essentiel le problème espagnol*" anadirá Ripoll Villanueva (2003: s.n.). En ese sentido, se procesa artísticamente la renuncia ambigua del escritor exiliado, que además de empobrecer la cultura de origen, provoca una deformación de esa misma cultura, ya que "*résumer son angoisse, c'est la déformer pour qu'elle soit acceptable aux yeux de celui qui n'en connaît pas les raisons profondes, qui ne peut en saisir que des motifs de superficie*" (Ripoll Villanueva, 2003: s.n.).

3.2 Subversión y norma en la literatura exiliada

En la España inmutable de Ignacio, todo vuelve al origen. El tiempo y el espacio son particularmente idénticos al principio como al final de la narración. El texto iza una composición escultural que para el objeto en pleno movimiento, sin que el lector alcance a prever ningún *élan* anterior ni ninguna inercia posterior. Se trata de la imagen misma, artística y en espejo, del nacional-catolicismo franquista y de una propuesta de destrucción de esa misma España, universal y trascendente, preñada de mitos ancestrales. En ese tiempo sin tiempo de la narrativa, encarnado en un espacio enclaustrado, se desarrolla el ejercicio de deconstrucción literaria y política: a la oración católica, se le contraponen la blasfemia; a la regulación sexual, el incesto homosexual; al símbolo, el símbolo; al mito, nuevos mitos.

El autor crea un *devenir* que va, en última instancia, de la aproximación creativa a la distancia destructiva, en una concepción benjaminiana del arte, que defiende que el carácter destructivo conoce tan sólo la consigna de despejar o de abrir un espacio creativo mayor que cualquier odio (Benjamín, 1973). Esa nueva territorialidad será el *locus* esencial de la literatura exiliada de Gómez Arcos.

El concepto estético-ideológico del autor parece muy claro. Su obra, comprometida y exiliada, intenta denunciar y se convierte en testigo del momento histórico de la posguerra civil española, a través del ejercicio literario. Así lo expresa el mismo autor en diferentes entrevistas (Heras Sánchez, 1999).

Una de las más poderosas armas de denuncia por parte de Gómez Arcos reside en su bilingüismo, en su maestría del francés literario y en su renuncia a la lengua española como modo de expresión artístico. Para Feldman (1999) tal bilingüismo se transforma en elemento estructural de sus narrativas a través de las cuales, el autor realiza una operación catártica en que se libera de los fantasmas del franquismo que lo persiguen. La nueva lengua, "una herramienta sin mácula, incontaminada por las connotaciones del pasado" (Feldman, 1999: 41), le permitiría mirar sin miedos hacia el pasado, dar "un salto al vacío", promover una "libertad de expresión [que] se convierte en una libertad oculta, una libertad ilegal... Una libertad expulsada, o exiliada" (Gómez Arcos apud Feldman, 1999: 41).

Esa libertad, no obstante, se ejerce también sobre el pilar de la destrucción agresiva, lo que provoca en el lector la sensación de disonancia, de arpegio molesto, de sexta del diablo. El autor, en un plano simbólico, psicoanalítico e ideológico propone que "*la vengeance est un acte contre le Père, contre la Loi totalitaire*" (Ripoll Villanueva, 2003: s.n.) y paralelamente, pretende liberar a la patria-madre, violada por el padre, el carrasco franquista. Esa temática, mitificando, pretende desmitificar y subvertir, destruir determinados valores ideológicos y extraliterarios, transformados en temas y motivos literarios.

El campo semántico contra el que se dirige el ataque de Gómez Arcos es el fascismo español. Los dardos venenosos de su trilogía exílica apuntan el tiro certero contra el imperativo categórico de la normalidad del nacional-catolicismo. María Republica e Ignacio son las aberraciones morales que silban como serpientes en un Edén ficcional. Se intenta destruir los postulados básicos de la moral, la religión y los mitos del franquismo a través de actos blasfemos y desacralizadores. Una nueva religión surge de las cenizas de la destrucción, una religión que se iza a partir del acto creativo, constructivo y estético de la literatura.

Construir o destruir en el arte conlleva siempre un resultado, la obra, la creación. *L'agneau carnivore* se presenta como anti-modelo, como subversión de los modelos del nacional-catolicismo, pero la desacralización, la blasfemia, la ruptura de tabúes culturales y la obscenidad, dialogan incesantemente con los

modelos que pretenden destruir. A partir de los símbolos sagrados de la España franquista se construyen en la narrativa nuevos símbolos y dioses menores, un tú-dios, un cuerpo sacralizado, una oración demoníaca, una sexualidad marginal, homosexual y entre hermanos.

No obstante, los símbolos, dioses, credos y normas sociales renegados persisten en el discurso literario, como persisten en la narrativa los objetos del padre y de la madre del héroe, sacralizados y dotados del aura mística de Benjamín (1985). Ignacio los venera con la fe ciega del novicio ante el altar. Al autor, podríamos aplicarle la afirmación que Pellegrini (1967: 17) propone para Miller. Sería, pues, el “apóstol de la religión, del amor [...] [que] agita el látigo de la obscenidad para expulsar a los rufianes y mercenarios del templo” Su espada, la obscenidad, es su cruz. Gómez Arcos al igual que Miller, presupone que tal obscenidad es “instrumento de revuelta” y “arma de agresión” y que puede convertirse “en elemento purificador, en bandera de un proselitismo casi religioso, en incitación a la fe” (Pellegrini, 1967: 17).

Surge, pues, como mencionamos, una nueva fe, y ésta constituye el epicentro de la destrucción constructiva del acto literario de Gómez Arcos, plenamente inserida en una lógica benjaminiana y nietzschiana. Ignacio es, por lo tanto, un nuevo Cristo, cordero, nada más tierno, y carnívoro, nada más paradójico y voraz.

Es, paralelamente, el hombre exiliado y disidente del rebaño, contrario al otro, “rebuscado, educado, conseguido”, a “la bestia doméstica, la bestia de rebaño, la bestia enferma, el hombre, el cristiano...” (Nietzsche, 2000: 414). Ignacio es el cordero inmolado por los pecados de sus padres que se ríe con risa blasfema y pagana, pero es el cordero que recuerda al Cordero, la inmolación satánica que propone la Redención. Un anti-cristo.

Tal construcción artística, como toda obra que propone la destrucción de los valores dominantes en una determinada cultura, puede abastecer o confirmar el aparato productivo con el que dialoga o, de alguna manera, ponerlo en tela de juicio (Benjamín, 1985). La obra exiliada, y más concretamente, *L'agneau carnivore*, realiza ambos movimientos al mismo tiempo. De ese modo, un autor radicalmente paratópico como Gómez Arcos, a pesar de su aparente marginalidad, se incluye inmediatamente, a partir de la publicación de su primera novela, en el mundo literario francés. Primero, porque escribe *L'agneau carnivore* por encargo de la Stock, conocida editora francesa, segundo, porque con esta obra gana el Premio Hermès, lo que puede garantizarle, a partir de entonces, el éxito de ventas.

Además, uno de los aspectos más subversivos de la obra, la desmitificación de la España franquista, la profanación desacralizadora y artística a través de la obscenidad, puede sufrir diversos procesos de dislocación enunciativa. De ese modo, *L'agneau carnivore* se transformó enseguida en un tópico frecuente de las largas listas de literatura gay en la Internet. El título, repetido en numerosas lenguas, pero dentro de este nuevo contexto enunciativo, nos muestra que la centralidad cultural que le daría sentido al acto homosexual y blasfemo en la obra se ha descontextualizado y ha arraigado en nuevos contextos, *a priori*, ajenos a la denuncia política propuesta por el autor.

Ese movimiento subversivo pierde igualmente parte de su eficacia cuando se observa desde la perspectiva de Maingueneau (1993) y más específicamente, de su concepto de paratopía. Las relaciones tensas entre la sociedad y el escritor maldito serían para el teórico, potencialmente neutralizadas en el campo artístico. Existiría entre ambos, sociedad y escritor, un pacto tácito, a partir del cual, la primera le permite al segundo la expresión de su rebeldía en los estrictos marcos del arte. La paratopía, o el posicionamiento naturalmente marginal de todo escritor con respecto a la sociedad, transforma en natural, previsto y parcialmente inocuo todo gesto de destrucción estética.

Si así lo considerásemos, podríamos afirmar que el poder destructivo de *L'agneau carnivore* resulta cuestionable incluso en su denuncia de la decadencia y la hipocresía moral, de los mitos y de la religión de los vencedores de 36. Esa destrucción se ejerce por medio de la voz histriónica del narrador, que grita con violencia contra el poder de los vencedores. Consecuentemente, esa voz, por la misma violencia con que se enuncia, intenta imponerse y tornarse hegemónica. Con ello, acaba afirmando, en la terminología de Sartre (apud Bataille, 1989) lo que desea negar. La violencia del grito, que se condensa en la propia negación, y el diálogo constante que estipula la narrativa con el discurso normativo, convierten a esa misma norma en discurso hegemónico.

¿En qué términos cabría levantar, pues, la hipótesis de un posible espacio destructivo-subversivo en la obra exiliada de Gómez Arcos? Dicho de otro modo, y parafraseando a Benjamin (1985), ¿cómo inventar conceptos artístico-ideológicos inutilizables para los propósitos del fascismo [3]?

3.3 Un posible espacio de subversión en la literatura exiliada

Para nosotros, el reducto más subversivo de *L'agneau carnivore* no se asienta sobre ninguno de los postulados anteriores, sino, como defiende Benjamín, en el ejercicio que intenta “*arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela*” (Benjamin, 1985: 224) a través de la reminiscencia creadora.

De *L'agneau carnivore*, surge un nuevo monstruo, un cordero vil, Ignacio, un nuevo Odrarek kafkiano que denuncia la faz más abyecta del olvido y propone el ejercicio de memoria literaria como acto subversivo, puesto que Odrarek, para Benjamín (1975: 98-99) “*é a forma que as coisas assumem no esquecimento. Desfiguram-se, tornam-se irreconhecíveis*”. Perseguido por la culpa, el monstruo kafkiano se esconde por los pasillos, los vestíbulos, las escaleras, por el suelo, en el lugar de los “*objetos abandonados e esquecidos*”.

La memoria, para Benjamín (1975), es una escenificación del pasado que convierte el flujo de los acontecimientos en cuadros de imágenes, condensándolos en lugares concretos y formas mensurables. Se trata de recuperar, para ejercer una actividad errante y libre, los espacios perdidos. Para ello, propone Juan Goytisolo (1998a: 7), el escritor debe ejercer una “labor de topógrafo, grávida de posibilidades y aventuras, y cuya confrontación al espacio real hace estallar -sueño poblado de sombras- como leve e irisada burbuja”.

El tiempo es, para Benjamin (1985: 224), un movimiento dialéctico entre la construcción y la deconstrucción de la tradición, proceso siempre vivo que consiste en “*apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo*”. Cuando el presente no consigue reconocer las imágenes del pasado, nace y renace un Odradek-Fenix, monstruoso y desvinculado de la historia.

L'agneau carnivore denuncia, por un lado, el tiempo estancado de la España franquista; por otro, reivindica su derecho a la reminiscencia artística de un pasado varias veces solapado, enterrado y deformado por la historia.

Explica Juliá (1999) que los primeros recuerdos de la Guerra en España se limitaban a legitimar el poder fascista, por lo que se manipulaba sin piedad, la historia pasada, remota o inmediata. Se construyeron, para ello, “lugares de la memoria colectiva” y se transformaron los contenidos pedagógicos dentro y fuera de las escuelas: “Monumentos, desfiles, rotulación de calles, fiestas cívico-religiosas, libros de texto, noticiarios, documentales, constituyeron perennes recordatorios de la guerra como fuente de legitimización de los vencedores” (Juliá, 1999: 37).

A partir de los años 50, sin embargo, apareció una nueva pero no menos perniciosa propuesta de deturpación del pasado. La Guerra Civil se transformó en el símbolo de una contienda inútil, por lo que se proclamó la reconciliación nacional, o sea, la amnesia general sobre el conflicto, y por consiguiente, sobre la ausencia de legitimidad de la dictadura franquista (Juliá, 1999: 48).

El franquismo, de ese modo, parece solucionar sin conflictos el famoso aforismo n. 68 desarrollado por Nietzsche (2001), en *Más allá del bien y del mal*: “‘Yo he hecho eso’, dice mi memoria. ‘Yo no puedo haber hecho eso’ -dice mi orgullo y permanece inflexible. Al final -la memoria cede”. La literatura exiliada de Gómez Arcos intenta introducir, justamente, el conflicto negado por el discurso de la historia.

A Gómez Arcos, podríamos destinarle las palabras que Steiner (1988: 155) le dedica a Günter Grass. Ambos tuvieron la osadía y la “*indispensável falta de tato para evocar o passado*” La reminiscencia del primero, sin embargo, no se limita a “*desnaturalizar o esquecimento [...], tarefa essencial para pensarmos a constituição da memória*” (Gondar, 2000: 38). Ese ejercicio, Gómez Arcos lo comparte con muchos escritores, dentro y fuera de las fronteras peninsulares en el tiempo del franquismo. A esa propuesta, Gómez Arcos le suma el abandono de la lengua materna como medio de expresión artístico.

Si Luis Cernuda (1994: 502) reniega de su origen en su poesía exílica, él mismo confiesa que ese renegar se enfrenta al límite de su expresión literaria, en español. Pensamiento similar desarrolla Juan Goytisolo (1998b: 10) cuando afirma: “Muchos abandonan su lengua nativa y, a orillas del Sena, escriben en francés. Esto, en mi caso, resultaba imposible: el escritor, pienso yo, no escoge la lengua, es ésta que le escoge a él, y para el exiliado la lengua se convierte en su patria auténtica”. Retruca Gómez Arcos (1975: 319): “*Mon pays s'appelle l'Espagne. Morte (Détail curieux: on attend toujours sa résurrection).*”

Juan Goytisolo (1994: 83) afirma: “*desconfía de ti : no basta con echar por la borda rostros, nombre, familia, costumbres, tierra : la ascesis debe continuar : cada palabra de su idioma te tiende igualmente una trampa : en adelante aprenderás a pensar contra tu propia lengua*”. Gómez Arcos lleva esa máxima hasta sus últimas consecuencias. Piensa contra su propia lengua en una lengua extranjera y construye estéticamente, mientras intenta destruir, en la distancia y con la complicidad de lectores también extranjeros, su lengua y su cultura maternas.

La relación con la lengua materna se presenta para muchos escritores exiliados como una problemática sin solución. El castellano, como el alemán, tras la guerra civil y la II Guerra Mundial, respectivamente, se manchan de sangre. Para Steiner (1988: 133), esa lengua alemana “*até mesmo comunica porém não cria nenhum sentido de comunicação*”. El autor defiende que el idioma no es ajeno a los horrores del holocausto, se impregna con el horror que crea, transmite y permite, contaminando inexorablemente la lengua de Goethe, Heine y Mann. La lengua española para algunos escritores exiliados tras 1939, como la alemana para los supervivientes del holocausto, se torna maculada e impura, imposición del franquismo monolítico y

monolingüista, la lengua de algunos que pasa a resignificar sobre nuevas referencias culturales al son de la marcha militar.

Traicionar esa lengua es admitir que no existe un posible proceso de purificación artística dentro de su estructura ni de sus significaciones ni de sus referencias. Gómez Arcos opta por la traición, tras prolongado silencio literario. Durante más de 30 años, esa propuesta, que el mismo autor califica como “*una acción terrorista*” (Gómez Arcos apud Valles Calatrava, 1992: 161), le imposibilitará un presunto camino de vuelta hacia el origen, aún en la España democrática pos-franquista.

La memoria, vinculada a la traición, promueve un movimiento subversivo con respecto al pasado, pero también con respecto a las bases del presente democrático español hasta entrado el siglo XXI.

En la España democrática de los 70 “*fechada para balanço*” continua prohibido “*reavivar*” ciertos demonios y el “*silêncio consensual*” substituye al silencio impuesto por la dictadura (Marco, 1995: 115). A partir de los *Pactos de la Moncloa*, de 25 de octubre de 1977, con base en la restauración borbónica y en la propuesta de un consenso nacional (Muniz, 1995) se reglamenta, igualmente, el olvido del pasado. Alfonso Guerra (2002), ex-vice-secretario del PSOE - *Partido Socialista Obrero Español* -, que dirigió el destino de la Nación entre 1982 y 1996, confiesa la responsabilidad de su partido por la pérdida de memoria de la sociedad española de la transición. Paralelamente, defiende que no se les reconoció ningún derecho a las víctimas del franquismo y propone recuperar esa historia del ámbito del olvido al que se la condenó. Su planteamiento puede resumirse en dos preguntas: “*¿Por qué en España no se habla del exilio? ¿Por qué ni en la universidad se conoce la tragedia de centenares de miles de españoles repatriados por el mundo por haber sido expulsados de su país tras una guerra?*” (Guerra, 2002: 9-10),

La respuesta no es sencilla, pero observemos el paralelismo de estos dos discursos:

Es una vergonzosa inversión de la historia. En 1977 la parte de la sociedad que fue vencida en la guerra, perseguida durante la dictadura, discriminada, acuerda borrar el pasado tenebroso de la derecha española, corre un velo sobre las responsabilidades penales y políticas del pasado de la derecha, y al cabo de 25 años, esta misma derecha violentando la verdad, la dignidad y la decencia declara que aquellos que con extraordinaria generosidad perdonaron los demandas a la derecha son “*rehenes del pasado*”. No existe un travestismo político más inmoral.

Hablemos pues de la libertad de expresión en democracia, así como de su engendro: esa censura solapada y cotidiana que, por no ser oficial, “*n’ose pas dire son nom*”. En ciertos casos, como el mío, la memoria es la clave de esta repulsa generalizada. La libertad de recordar y de contar se convierte automáticamente en libertinaje. Y si esta libertad se ejerce en el exilio, o en una lengua de exilio, los recuerdos que desvela pierden legitimidad, transformándose en actos de agresión al nuevo orden, un orden que, si juzgamos por su celo en ocultar la historia, en minimizarla o incluso borrarla, aparece como hermano gemelo del antiguo. Solo que aquél, el antiguo, se llamaba “*orden dictatorial*”, y éste, el nuevo, se llama “*orden democrático*”.

La primera citación es de Guerra (2002: 12), uno de los pioneros de la amnesia democrática; la segunda, de Gómez Arcos (apud Valles Calatrava, 1992: 161), una de sus víctimas.

Para el autor, prohibido de exhibir su teatro en la España franquista, anónimo y sin traducciones en la España democrática hasta muy recientemente, la situación de la democracia española no era sino simulacro. En ese contexto, su memoria, ejercida artísticamente a partir de 1975, justo el año en que Franco, finalmente, muere, constituye un acto subversivo por su recreación obsesiva del pasado.

La literatura exiliada de Gómez Arcos se propone despertar el pasado de España de la somnolencia letárgica que se apoderó de él. Desde esa postura de compromiso político, el autor exiliado, como cualquier ser humano en tales condiciones, tendría la tarea ejemplar de “*mostrar que, enquanto as árvores têm raízes, os homens têm pernas e são hóspedes de outros homens*” (Steiner, 1988: 130). No obstante, esa misma literatura permanece en el vaivén entre el discurso orgulloso de una libertad conquistada, el pacto de fidelidad con su nuevo lector y la cárcel de la memoria, ya que como Simone Weill (apud Said, 2003: 56) afirma: “*Ter raízes é talvez a necessidade mais importante e menos reconhecida da alma humana*”. En esa frontera ambigua, la literatura exiliada de Gómez Arcos reivindica su memoria y sus raíces corroídas por una lepra de distancia y de tiempo mientras lanza una sentencia perenne: “*Pareço uma dessas árvores, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal*” (Miguel Torga apud Abreu, 1996: 10).

El Guernica de Picasso, obra exiliada por voluntad del pintor, realiza su camino de regreso desde el MOMA a Madrid en 1981. Está intacta, sin “*retoques*”. No necesita una descodificación artificial, impuesta desde fuera de la instancia productiva, puesto que su lenguaje y su discurso son visuales, pictóricos. La obra exiliada de Gómez Arcos tardará mucho tiempo en volver, aún en la apertura democrática española. A pesar de las buenas intenciones de sus editores, los lectores españoles, como los ingleses o los brasileños tendrán en manos una traducción, con todos los “*retoques*” y limitaciones que este ejercicio presupone. A Gómez Arcos

ya no le es posible colaborar con esa traducción, que, defendemos, tendría que pasar por un nuevo proceso de reelaboración y de adaptación que va más allá del ejercicio de la traducción. Nos parece, por todo ello, que no hay un camino de regreso real para la obra exiliada de Gómez Arcos.

Resta saber, pero eso constituye otro estudio, si esa España que ahora acoge al hijo pródigo y a su vasta prole, aceptará e interpretará los atajos textuales, los puentes que el texto construyó para otros interlocutores en el contexto de la producción exílica, sin resquemores, el resquemor de sentirse algo menospreciado en su inteligencia y en el conocimiento que posee de su historia y de su cultura. Sería igualmente pertinente preguntarse por qué se le negó al autor, mientras vivía, al menos la posibilidad de entrever una posibilidad de retorno, a través de sus obras. Interesante sería poder indagar qué habría cambiado por España y más concretamente, en el mercado editorial español para plantearnos, con una mayor distancia histórica, cuáles habrían sido las causas de la exclusión de esta obra durante más de 30 años.

El aspecto más importante para nosotros, ahora, se centra, no obstante, en el carácter extra-nacional de la propuesta exílica de Gómez Arcos puesto que al norte o al sur de los Pirineos, el lector se torna “*destinataire d’un malaise des origines, filtre les tensions de l’Histoire*” (Ripoll Villanueva, 2003: s.n.).

Desde esa perspectiva, el autor, la obra y la literatura exiliada introducen en diversas culturas y en diversas lenguas el indigesto motivo del exilio, expresado en un texto no menos indigesto:

Obstinação, exagero, tintas carregadas são características de um exilado, métodos para obrigar o mundo a aceitar sua visão - que ele torna mais inaceitável porque, na verdade, não está disposto a vê-la aceita. É a visão dele, afinal de contas. Compostura e serenidade são as últimas coisas associadas à obra dos exilados. Os artistas no exílio são decididamente desagradáveis, e a teimosia se insinua até mesmo em suas obras mais elevadas (Said, 2003: 55).

A partir de *L’agneau carnivore*, la literatura exilada de Gómez Arcos, exagerada, impertinente, obstinada y cruel, además de transformar la indigestión personal del degredo en un elemento del metabolismo colectivo, crea mecanismos necesarios para que el hijo, cordero, exiliado e inmolado, sea reconocido como natural en diferentes apriscos.

El exilio de Ignacio conmueve y estorba porque al recorrer las líneas del texto, el lector estará levantando el polvo de una angustia original, “*l’angoisse des origines qui est aussi angoisse du vide*” (Ripoll Villanueva, 2003: s.n.), la angustia del Paraíso Perdido y de la posible inexistencia de un Paraíso, pero sobre todo, la imposibilidad de regreso al Paraíso original, motivo mítico y literario de una angustia universal.

Notas

- [1] A la actividad de Gómez Arcos como dramaturgo, director y actor de teatro, particularmente intensa entre mediados de los años 50 y mediados de los 60, se le suma la labor como traductor y adaptador de obras de teatro, en lengua francesa, para el público español.
- [2] Tal empobrecimiento no está presente tan sólo en los recursos de comicidad de la obra. Una nota explicativa, a pie de página, en *L’agneau carnivore* (Gómez Arcos, 1975: 207) sobre lo que sería la “Piel de Toro”, que ignora la presencia de Portugal y el origen histórico de la denominación puede constituirse como un buen ejemplo de esta tesis: “*1. Peau de taureau: Dans ce cas, l’Espagne, qu’on désigne ainsi parce qu’elle en a la forme*”. A ese ejemplo, cabe añadirle el valor simbólico altamente restrictivo de los colores en *L’agneau carnivore*. El rojo, contrapuesto al otro -amarillo- se refiere y recalca el término, genérico y peyorativo, denunciado por Tuñón de Lara (1994) con que denominaba a un grupo heterogéneo sin “doctrina ni ideología común” (Vilar, 2000: 143-4) desde las instancias del fascismo.
- [3] Tomamos aquí la palabra “fascismo” dentro del contexto histórico de su enunciación, mas considerando que, hoy, además, a ese fascismo, que perdura bajo otros nombres, cabría añadirle la maquinaria editorial, también contemplada por Benjamín y la Escuela de Frankfurt y la descontextualización de la literatura en medios electrónicos.

Referencias bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando, 1996: *Estranhos estrangeiros*. Companhia das Letras, São Paulo.
- ALBORNOZ, Aurora de: «La España peregrina», *Triunfo*, 17 de junio de 1972, n. 507.
- ANDÚJAR, Manuel, 2002: «Actualidad y proyección de la narrativa del exilio español», en PÉREZ ALCALÁ, Eugenio; MEDINA CASADO, Carmelo (dir.): *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939, Actas del Congreso Internacional Sesenta años después*. Associació d'Idees & Universidad de Jaén, Andujar, pp 33-51.
- AYBAR RAMÍREZ, María Dolores, 2003: «Literatura exilada: o espaço em *L'agneau carnivore*», *Tesis de Doctorado en Letras - Estudios Literarios*. Faculdade de Ciências e Letras Júlio de Mesquita Filho, Araraquara - São Paulo.
- BATAILLE, Georges, 1989: *A literatura e o mal*. L&PM, Porto Alegre.
- BENJAMIN, Walter, 1973: *Discursos interrumpidos*. Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, Walter, 1975: *A modernidade e os modernos*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro.
- BENJAMIN, Walter, 1985: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, São Paulo.
- BERGSON, Henri, 1956: *Le rire: essai sur la signification du comique*. Presses Universitaires de France, Paris.
- BIESCAS, José Antonio; TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.), 1994: *España bajo la dictadura franquista: 1939-1975*. Labor, Barcelona.
- CAHEN, G. (dir.), 1992: *L'humour: Un état d'esprit*. Autrement, Paris.
- CERNUDA, Luis, 1994: *Poesía completa*. v. 1, Siruela, Madrid.
- COSTA, Egléia Thiesen Magalhães; GONDAR, Jô (dir.), 2000: *Memória e espaço*. 7 Letras, Rio de Janeiro.
- DOMENE, Pedro M., 1999: «Agustín Gómez-Arcos, definitivamente quemado vivo», en NÚÑEZ, Gabriel (dir.): *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre*. Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, Almería, pp. 75-82.
- DOLGIN, Stacey L., 1991: *La novela desmitificadora española: 1961-1982*. Anthropos, Barcelona.
- FELDMAN, Sharon G., 1999: «Agustín Gómez-Arcos en el ocaso del exilio: los primeros años parisinos», en NÚÑEZ, G. (dir.): *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre*. Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, Almería, pp. 37-56.
- FRYE, Northrop, 1973: *Anatomia da crítica*. Cultrix, São Paulo.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín, 1975: *L'agneau carnivore*. Stock, Paris.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín, 1983: *Maria Republica*. Seuil, Paris.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín, 1977: *Ana Non*. Stock, Paris.
- GONDAR, Jô, 2000: «Lembrar e esquecer: desejo de memória», en COSTA, Egléia Thiesen Magalhães; GONDAR, Jô (dir.): *Memória e espaço*. 7 Letras, Rio de Janeiro, pp. 35-43.
- GOYTISOLO, Juan, 1994: *Juan sin tierra*. Barcelona, Mondadori.
- GOYTISOLO, Juan: «Arenys de Munt», *Voces*, 1998a, n. 1, Seix Barral-Ariel, Barcelona, pp. 7-8.

GOYTISOLO, Juan, 1998b: «Por qué he escogido vivir en París *Voces*, 1998b, n. 1, Seix Barral-Ariel, Barcelona, pp. 9-11.

GRASS, Gunter, 1978: *El tambor de hojalata*. Alfaguara, Buenos Aires.

GUERRA, Alfonso, 2002: «Prólogo», en MARTÍN CASA, Julio; CARVAJAL URQUIJO, Pedro: *El exilio español -1936-1978*. Planeta, Barcelona.

HERAS SÁNCHEZ, José, 1995: *Agustín Gómez Arcos, estudio narratológico de La enmilagrada*. Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

ILIE, Paul, 1981: *Literatura y exilio interior: escritores y sociedad en la España franquista*. Fundamentos, Madrid.

JULIÁ, Santos, 1999: «De guerra contra el invasor a guerra fratricida», en JULIÁ, Santos (dir.): *Víctimas de la guerra civil*. Temas de hoy - historia, Madrid, pp. 11-54.

LOTMAN, Iuri Mijailovich, 1978: *A estrutura do texto artístico*. Lisboa, Estampa.

MAAS, Wilma Patrícia, 2000: *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. UNESP, São Paulo.

MAINGUENEAU, Dominique, 1993: *Le contexte de l'œuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*. Dunod, Paris.

MANFRED, Jahn: «More aspects of focalization: refinements and applications», en PIER, John (ed.): *GRAAT, Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours*, 1997, n. 21, pp. 85-110.

MARCO, Valéria de, 1995: «Um pacto de silêncio: a transição espanhola», en COGGIOLA, Osvaldo (dir.): *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. Xamã & FFLCH-USP, São Paulo, pp. 111-119.

MARTÍN CASAS, Julio; CARVAJAL URQUIJO, Pedro, 2002: *El exilio español: 1936-1978*. Planeta, Barcelona.

MARTÍNEZ CACHERO, José María; SANZ VILLANUEVA, Santos; YNDURÁIN, Domingo, 1992: «La novela», en YNDURÁIN, Domingo (dir.): *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea*. v. 9, Crítica, Barcelona, pp. 318-555.

MAZZARI, Marcus Vinicius, 1999: *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass*. Ateliê, Cotia.

MUNIZ, Ana Lúcia Gomes, 1995: «Os pactos de la Moncloa e a transição política espanhola», en COGGIOLA, Osvaldo (dir.): *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. Xamã & FFLCH-USP, São Paulo, pp. 183-199.

NIETZSCHE, Friedrich, 2000: O anticristo, en ____: *Obras inmortales*. T. I, Edicomunicación, Barcelona, pp. 411-479.

NIETZSCHE, Friedrich, 2001. *Más allá del bien y del mal*. Alianza Editorial, Madrid.

PELLEGRINI, ALDO, 1967: «Introducción», en LAWRENCE, David Herbert; MILLER, Henry: *Pornografía y obscenidad*. Nueva Visión, Buenos Aires, pp. 9-21.

PROPP, Vladimir, 1992: *Comicidade e riso*. Ática, São Paulo.

QUEIROZ, Maria José de, 1998: *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Topbooks, Rio de Janeiro.

RIPOLL VILLANUEVA, Ricard: «L'écriture de l'exil, ou l'angoisse du vide: une lecture du roman *Ana Non* d'Agustín Gómez-Arcos», *Mots Pluriels*, n. 17, avril, 2001, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701rrv.html>, 3 de noviembre de 2007.

SAID, Edward, 2003: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Companhia das Letras, São Paulo.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, 2001: *Historia de la novela española: 1936 - 2000*. Cátedra, Madrid.

SOLÉ i SABATÉ, Josep; VILLARROYA, Joan, 1999: «Mayo de 1937 - abril de 1939», en JULIÁ, Santos (dir.): *Víctimas de la guerra civil*. Temas de hoy - historia, Madrid, pp. 187-273.

STEINER, George, 1988: *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Companhia das Letras, São Paulo.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, 1994: «Cultura e ideología», en BIESCAS, José Antonio; TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.): *España bajo la dictadura franquista: 1939-1975*. Labor, Barcelona, pp. 435-519.

VALLES CALATRAVA, José R (dir.), 1992: «Escritores españoles exiliados en Francia: Agustín Gómez-Arcos», en *Actas del Coloquio de Almería -1990*. Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, Almería.

VILANOVA, Antonio, 1995: *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Lumen, Barcelona.

VILAR, Pierre, 2000: *La guerra civil española*. Crítica, Barcelona.

VILLENA, Luis Antonio de, 1999: «Agustín Gómez-Arcos, colérico y sentimental», en NÚÑEZ, G. (dir.): *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre*, Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, Almería, pp. 9-11.

YNDURÁIN, Domingo (dir.): 1992, *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea*. Crítica, Barcelona.

ZIV, Avner; DIEM, Jean-Marie, 1987: *Le sens de l'humour*. Bordas, Paris.

© *María Dolores Aybar Ramírez* 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

