

EL ANARQUISMO ESTÉTICO DE AGUSTÍN GÓMEZ ARCOS

ALFONSO GALINDO HERVÁS

Almería



La palabra rebelde, la palabra en constante rebelión, sigue sin tener derecho a la ciudadanía¹.

1. Una vocación de exilio

Dice el tópico que nadie es profeta en su tierra. Quizá esta frase sirva para una rápida caracterización del escritor Agustín Gómez Arcos. El relativo olvido en el que permanece la obra y la figura de este almeriense, nacido en 1933 en Enix y exiliado en Francia en 1968, contrasta aún más, hasta hacerlo incomprendible para los múltiples estudiosos extranjeros, cuando atendemos al éxito cosechado en otros ámbitos literarios, y muy especialmente en el francés.

Más allá del acercamiento puramente filológico que ha merecido su obra, en este artículo ensayo un análisis, forzosamente parcial, de lo que podría considerarse su ideario político, y ello circunscribiéndome a algunas de sus novelas. Obviamente, no es Gómez Arcos un teórico de la política. Su ámbito de expresión es la literatura y, en concreto, el teatro y la novela. Por este motivo, no habrá que esperar hallar en su obra una teoría sistemática e integral del fenómeno político, o del devenir de su forma-Estado y la violencia sobre la que se

¹ A. Gómez-Arcos, «Censura, exilio y bilingüismo. Un largo camino hacia la libertad de expresión», en J. R. Valles Calatrava (ed.), *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos*, IEA, Almería, 1992, pág. 161.

sostiene, o un análisis de los procesos de legitimidad de las instituciones, o de las alternativas políticas para mitigar la arbitrariedad del poder, etc. No obstante, éstos y otros temas clásicos del pensamiento político están presentes en sus textos de múltiples formas, ya mediante alusiones puntuales, ya con la elaboración de una trama en la que los personajes disfrutan o padecen de las consecuencias de una determinada forma de hacer política, o de un determinado sistema de instituciones y normas. A propósito de este asunto, resultan reveladoras unas palabras de Gómez Arcos en las que, describiendo el proceso por el que se gesta una novela, declara su heterogeneidad a la elaboración de argumentos políticos propiamente dichos².

Aún dando por sentado que esto, al menos, sí es conocido por el lector, quizá no esté de más recordar que una mirada a los valores y convicciones políticos presentes en los textos de Gómez Arcos debe partir de la conciencia de su carácter de exiliado, así como de los motivos del exilio, que necesariamente pasan por la alusión a la influencia de la situación sociopolítica española tras la guerra civil.

Agustín Gómez Arcos llega a París el ya simbólico año de 1968. Culminaba con ello un proceso de búsqueda, casi de huida, que se había iniciado con su temprana afición a la literatura, en la que siempre vio la posibilidad de acceder a una libertad que el entorno le hurtaba. Todo, o casi, en la vida del escritor puede interpretarse como elemento constituyente de su exilio. Tanto su rechazo de los diferentes órdenes y tabúes sociales propios de la España franquista, como su superación del teatro realista en aras del absurdo, su voluntad de universalidad y superación de todo provincialismo, o su estética individualista y de rebelde anti-sistema. Esto por no hablar de su bilingüismo, de sus diferentes viajes o, por supuesto, de su definitivo establecimiento en París. De él puede decirse lo mismo que expresara el narrador de *Ana Non*, para muchos su obra maestra, sobre la protagonista:

No sabía que debería andar toda una vida, hacer, en una sola ruta, todas aquéllas que conducen a la muerte, al derecho a la muerte. No sabía que todos los Nortes están lejos. Demasiado lejos³.

Que el exilio sea una referencia indispensable para comprender la figura y la obra de Gómez Arcos queda fuera de duda. Pero es importante no errar el tiro en la valoración de los motivos del mismo. Por decirlo brevemente: pese a la

² «Trato de desaparecer yo como autor. En realidad todo aquello que se ve de mí y no de los personajes trato de eliminarlo. Los personajes tienen un discurso político propio, y el lector debe entrar en el universo de los personajes, no del autor. Nunca escribo un argumento en un papel». Entrevista, en A. Fernández Gil, «Agustín Gómez Arcos, escritor desconocido en España y Best-Seller en Francia», en G. Núñez (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre*, IEA, Almería, 1999, pág. 121.

³ *Ana Non: roman* (en adelante, *AN*), Stock, París, 1977, pág. 68. Análoga situación, igualmente, a la peripecia vital del niño de *Marruecos* (Mondadori, Madrid, 1991), que supera los traumas a través de la acción de un viaje de supervivencia, con explícitos guiños a la novela picaresca.

ideología republicana y abiertamente izquierdista del autor, su exilio debe comprenderse primando el aspecto de búsqueda de libertad creadora que lo motiva, más que focalizando el componente ideológico. Quiero esto decir que, igualmente forzado al exilio se habría sentido el escritor de Enix de pretender realizar en total libertad su obra en la desaparecida Unión Soviética, en la Alemania nacionalsocialista, o en la Cuba actual, por poner tres ejemplos lo suficientemente distantes. Quizá deba decirse (pero esto es un avance de las conclusiones que, a estas alturas, puede resultar exagerado e infundado) que en ningún sistema sociopolítico habría hallado Gómez Arcos la libertad pura que anhelaba —lo cual no implica, como veremos, borrar las diferencias entre un orden totalitario y otro democrático y constitucional, como él parece que hizo a partir de la transición española. Con estas afirmaciones no pretendo introducir un debate distinto del que nos ocupa. Me limito a analizar los componentes que influyeron en el exilio de Gómez Arcos y que, a mi juicio, se concentran —si no exclusivamente, sí principalmente— en su deseo de hacer una carrera literaria en libertad y reconocida —cosas que resultaban imposibles para una persona como él en la España de los años sesenta. Y es que nunca fueron su talante ni su escritura aptos para adaptarse a las exigencias que hubiesen posibilitado su éxito social. Ello habría exigido una autocensura que constituye el reverso exacto de lo que motiva y lo que persigue la escritura del autor almeriense.

Todo esto quiere decir que la libertad ansiada por él e impulsora de su exilio voluntario es, ante todo, la libertad del escritor. Evidentemente, en ella van implicadas otras muchas «libertades» previas o concomitantes, masivamente hurtadas por el régimen franquista. Pero no es objeto directo de la literatura gomezarquiiana establecer unas coordenadas teóricas desde las que criticar el sistema y ofrecer alternativas. No hay en su obra una visión integral de la política, de la dimensión política del ser humano. Prima, en sus motivaciones para el exilio, el deseo de libertad *individual*, de libertad para escribir, publicar y estrenar. Un argumento que avala este componente de heterogeneidad a toda concepción integradora de las necesidades políticas de la época es la renuncia del escritor a todo compromiso político público —más allá, obviamente, del que realiza en sus obras⁴. No es la de Gómez Arcos una obra que, como el teatro de José Martín Elizondo o Manuel Martínez Azaña, pueda calificarse de «militante». Ello explica su tenaz rechazo a integrarse en grupos políticos con los que ideológicamente se identificaba, y que justifica ciertos calificativos de asocial o, simplemente, solitario. Todo esto motiva el que su exilio, como el de Arrabal, Sempún o del Castillo, posterior al primer gran exilio de intelectuales republicanos tras la guerra (el de Max Aub, Rafael Alberti o Pedro Salinas, entre otros), deba ser explicado más por motivos estéticos y artísticos que estricta y directamente políticos.

⁴ Cf. J. Heras Sánchez, *Agustín Gómez Arcos. Estudio narratológico de La Enmilagrada*, IEA, Almería, 1995, pág. 22; «Agustín Gómez Arcos. Memoria y libertad, claves de su producción literaria», en G. Núñez, *op. cit.*, pág. 65.

2. Recordar, resistir

La recreación de la memoria histórica constituye, en Agustín Gómez Arcos, una de las principales armas contra el sistema. También en este punto puede decirse de él lo mismo que el narrador de *Ana Non* apuntaba sobre la anciana Ana durante su prometeico y trágico viaje: «No tiene otro paisaje que aquél, persistente, de su memoria» (*AN*, pág. 81). Los dos obsesionados, asediados. Los dos por la memoria. Única compañía en el exilio. Memoria de España. Memoria, recuerdos que escapan al control de la voluntad. En efecto, la memoria es una de las principales herramientas del novelista almeriense contra el sistema. Debo subrayar que con esta expresión hago referencia al sistema democrático, esto es, a la España posterior a la muerte de Franco. Esta España, ufana de superaciones, que pretende, incluso con la mejor de las voluntades, soslayar el sufrimiento de tantos durante los cuarenta años de dictadura, que pretende pasar página de las injusticias cometidas, es una España que se le atraganta a Gómez Arcos. En este sentido, su escritura es cualquier cosa menos «reconciliadora». Subyace a ello la convicción de que todo orden que se pretenda democrático no puede asentarse en el olvido, es decir, que es precisa y perentoria la reparación, aunque sólo sea la reparación moral que pasa por el recuerdo. Todas estas ideas se explicitan en unas declaraciones hechas en 1998 con motivo de una visita a Almería:

La reconciliación es mentira. No ha existido nunca. Lo que hoy estoy vi-
viendo en España con esta crispación es más duro que lo que yo viví en el
franquismo. Es muy grave que se le deje al país sin pasado. Y aquí se ha
hecho un gran esfuerzo por borrar el pasado⁵.

Para Gómez Arcos, el silencio es culpable. Un silencio que halla su fuente más inmediata en la circunstancia de la guerra. Silencio de múltiples causas y finalidades. Ante todo, es el silencio de los vencedores. El silencio del que no cuenta con otra legitimidad que la que le ha otorgado la violencia y, sabedor de que las atrocidades claman en la memoria cuestionando el orden que se asienta sobre ellas, se esfuerza por ocultarlas. En este sentido, así se expresa el narrador de *L'enfant pain* (Seuil, París, 1983, en adelante, *EP*) a propósito de un político republicano:

Manuel Viedma sería perseguido despiadadamente por los vencedores,
como por lo demás todos los Españoles que tuvieran asuntos que testimo-
niar en el futuro. El nuevo poder se emplearía en borrar la historia, a in-
humarla sin recurso (*EP*, pág. 263).

Pero el silencio también es el silencio de los vencidos, que se saben sólo to-
lerados y vigilados, y que expresan callando su sometimiento y su adaptación a

⁵ Entrevista, en M. Blanco, «Los regresos de Agustín Gómez Arcos», en G. Núñez (ed.), *op. cit.*, pág. 135.

las nuevas circunstancias para sobrevivir. Un silencio que exhibe las consecuencias traumáticas de su obligatoriedad, pues no poder compartir la causa y los detalles del dolor constituye la última muestra de la inhumanidad, pues priva al individuo del consuelo más atávico y universal. el de la palabra compartida que permite ahuyentar el pánico. Éste es el caso, muy especialmente, de la anciana Ana Paücha, consumida durante treinta años de soledad y de desprecio, y en los que la única compañía fue la de su lacerante memoria:

No ha podido narrar a nadie su historia. No era un caso aislado, sino el espejo donde se reflejaba la angustia de otros (AN, pág. 25).

Se trata del silencio antinatural propio de una sociedad sumida en el dolor que trajo consigo la guerra. Un silencio cuya elocuencia es la mayor muestra de que algo no va bien, de que algo no ha sido bien superado.

No obstante, también debe subrayarse que tal silencio trasciende la anécdota histórica para devenir una categoría desde la que se explica la historia y el presente de España. Da la sensación de que el escritor quiere trascender incluso la circunstancia del período novelado, ofreciéndonos una tipología del español como individuo presto a olvidar (debe recordarse a este respecto *Diálogos de la herejía*), y fácilmente adaptable a unas circunstancias favorables aún al precio de despreciar la memoria. Así puede inferirse de los siguiente párrafos de boca de Ignacio, protagonista de *L'agneau carnivore* (Stock, París, 1975, en adelante, AC), novela en la que la casa simboliza la propia realidad de España:

Decido, finalmente, que la casa ha sido construida en torno a una pústula de silencio que ya existía desde la noche de los tiempos, y que mis ancestros se han instalado en ella sin oponer ninguna resistencia. Y quién sabe, quizá con placer, como la sanguijuela se instala en las aguas pantanosas donde abrevan las cabras el verano (AC, pág. 78).

Esta casa, herencia de mamá, no era más que una síntesis de España, herencia de los españoles. Todas las clases sociales, todas las tendencias políticas estaban allí presentes. Y, sobre todo, el silencio. Ese silencio enorme, opresivo, cultivado en la oscuridad de un criadero de hongos en el que la palabra más simple se revelaba un peligro para la lengua. Ese silencio culpable, ave de mal agüero que cubría con su sombra toda la *piel de toro* (AC, pág. 102).

Esta óptica que resiste todo intento de sostener el sistema en el ocultamiento del pasado del que depende, emparenta a Gómez Arcos (si bien desde ámbitos culturales distintos) con aquellos pensadores que, habiendo hecho del individuo la instancia última de referencia, han contemplado la supuesta historia de progreso occidental como un amontonamiento de cadáveres, de despojos humanos producidos por el sistema en su afán por sostenerse. Éste es el caso, muy especialmente, de pensadores como Walter Benjamin y Michel Foucault o, más recién-

temente, de Giorgio Agamben. Ellos desenmascaran el pretendido carácter incruento y ajeno a toda violencia que reclaman para sí nuestras instituciones democráticas, fruto de un progreso que se presenta como desenvolvimiento puro de la razón y de la libertad. La historia es, para ellos, historia de una catástrofe, historia del sometimiento del individuo. Y ante ello es preciso no callar, es preciso hacer justicia a los muertos. Y esto exige el recuerdo, la memoria.

También en las novelas del escritor almeriense se nos muestra el sistema nutriéndose de los cuerpos vivos, a los que despoja de dignidad, a los que parcela violentamente, a los que disciplina⁶. De esta manera, la memoria, o sea, el atreverse a mirar cara a cara hacia atrás, aparece como un valor absoluto, insoslayable para toda sociedad sana que quiera la justicia.

3. La guerra y la posguerra

La memoria, el recuerdo, se centra en el pasado de España y, especialmente, en el pasado franquista. En cierto modo, España constituye el tema principal de reflexión y escritura de Gómez Arcos, como ocurrió con la mayoría de los exiliados. En muchos casos, también en el del escritor de Enix, se mezclan los tópicos más oscurantistas —y muy al gusto del público francés— con una recurrencia que parece motivada por el vacío generado por el exilio⁷. Así, y aún residiendo en París, siempre se mantuvo permanentemente informado de las circunstancias sociopolíticas de España⁸. Esto explica el que, pese a su probable (y justificado) resentimiento, nunca renunciase a su nacionalidad. Antes bien, que la conservase con orgullo. E, incluso, que se lamentara a menudo del olvido en que se ha mantenido, aún hoy, su obra⁹.

Lo que le resultaba entristecedor era el hecho de que, aún ya instaurada la democracia, se le siguiera hurtando la posibilidad de darse a conocer al público español mediante la traducción de sus obras. El propio escritor establecía una (problemática) *continuidad histórica* que le permitía contemplar bajo las mismas categorías la España pre-constitucional y la post-constitucional. Subyace a esta

⁶ Debe citarse a este respecto *Scène de chasse (furtive): roman* (Stock, París, 1978), que relata la corrupción del poder a través de la reconstrucción de la intimidad de un jefe de policía español, Germán Enriquez, inspirado en las figuras de los gobernadores que aparecen en las obras dramáticas *Mil y un Mesías* o *Queridos míos*. Enriquez es un torturador que usa la violencia contra el cuerpo de sus víctimas como forma de combatir el peligro proveniente de los márgenes de la sociedad. Tal acción se convierte en metáfora de la represión policial y estatal.

⁷ Debe consultarse a este respecto la obra colectiva M. Boixareau y R. Lefere (coords.): *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación*, Castalia, Madrid, 2002.

⁸ De esta forma lo expresaba en 1978: «En España pienso, sobre España escribo; de la vida interior que me crea España vivo». Entrevista, en *YA*, 9.11.1978. Cit. en J. Heras Sánchez, *op. cit.*, pág. 55.

⁹ Así lo comentaba en 1990: «Es lo que están haciendo conmigo en España actualmente. A mí me han cortado la lengua en España». Entrevista, en Sh. G. Feldman, *Alegorías de la disidencia. El teatro de Agustín Gómez-Arcos* (trad. de P. Bramon y N. Charlton), IEA, Almería, 2002, pág. 181.

concepción una visión profundamente negativa de la historia del país natal. Una visión que resulta ser la de los creadores que han insistido en los aspectos «oscuros» de la sociedad española, es decir, en la miseria material y espiritual de sus gentes. De ahí que sea por boca del ciego trovador de *Ana Non*, que acompaña a la anciana durante un tiempo en su viaje, por donde Gómez Arcos afirma que en la picaresca se resume lo más noble y lo más miserable de la historia de España (AN, pág. 131). Esto explica igualmente a quién se dirigen sus alabanzas, así como de quién se declara deudor¹⁰.

Como he señalado, el recuerdo, la memoria, el no permitir que lo sucedido caiga en el olvido, el mantener la herida permanentemente fresca, para que escueza, parecen haber sido las divisas de Gómez Arcos, consciente de que con ello se servía de un dispositivo profundamente cuestionante de todo *aggiornamento*, de todo maquillaje que pretenda soslayar lo ocurrido. Dicho esto, debemos ahora preguntarnos por los contenidos de la memoria del escritor almeriense. Unos contenidos que se condensan de manera rotunda en la frase del final de *L'agneau carnivore*:

Mi país se llama España. Muerta. (Detalle curioso: se espera siempre su resurrección).

Pues bien, al igual que Ana Paücha, *Ana Non*, lo que Agustín Gómez Arcos no puede, ni quiere, abandonar es el recuerdo de la guerra:

Haría falta que dejase por un día de pensar en la guerra. Treinta años hace ya que acabó. Que se perdió, la guerra (AN, pág. 34).

Puede decirse que, en Gómez Arcos, la guerra civil española constituye un juicio irrebalsable para comprender España. Y no sólo la *historia* de España. La guerra deja unas cicatrices imborrables en los cuerpos y en las almas; cicatrices hechas, para quien no vivió los acontecimientos directamente, de los efectos que tenía el pertenecer a uno u otro bando; cicatrices que el escritor almeriense se esfuerza en no maquillar, como en el siguiente párrafo de *L'agneau carnivore*:

Una guerra que había tenido lugar más de diez años antes de mi nacimiento, pero que proporcionaba los principales componentes de mi vida y de mi educación. Y una gran parte de mis recuerdos. En efecto, nada de todo esto me concernía directamente, pero sentía que mi vida estaría contaminada por ello para siempre Tara hereditaria, transmitida en la sangre, virus que persistía en vivir en ausencia de antibióticos (AC, pág. 103).

¹⁰ «Es un país [España] tan extremo que produce ese tipo de cosas. Y bueno, aunque la España de ahora quiere dar una imagen de país moderno, de país más o menos equilibrado, etc., la tradición española, el arte español que sea, la literatura, la pintura, etc. da una imagen del país que no tiene nada que ver con la imagen que éstos intentan vender hoy día. Es decir, la verdadera imagen es Goya, la verdadera imagen es Picasso, la verdadera imagen es... [...]. Sobre todo Valle-Inclán. Es Quevedo, es Cervantes, evidentemente, es *El Quijote*, es *La Celestina*, es Don Juan...». Entrevista, en Sh. G. Feldman, *loc. cit.*, pág. 187.

Los efectos de la guerra adquieren su mayor dramatismo, a la par que su más aguda dimensión crítica, cuando el escritor hace explícitamente de ella el fundamento de la paz. Gómez Arcos revela en estos casos una aguda conciencia del fundamento decisionista, esto es, violento, que muchos teóricos de la política adscriben a todo orden estable. Como ha señalado Jean-Luc Nancy, la guerra parece ser el sostén de la legitimidad del poder político en Occidente desde, al menos, la Modernidad¹¹. Estos argumentos son visibles en el estremecedor párrafo que Gómez Arcos pone en boca de la sufriente Ana Paücha:

Feto abortado que la vida expulsa y lanza como una bola de fuego, destruyendo todo a su paso. La guerra que transforma a los hombres en desechos, las casas en ruinas [...]. Insisto sobre la guerra, incluso si la mayoría de vosotros no la habéis vivido, incluso si no despierta vuestro interés. Pues es de la guerra de lo que os habéis alimentado. Y ella, la guerra, se ha alimentado de mis hombres. Mis cuatro hombres Paücha. Mis entrañas han servido de alimento a vuestra paz. Es por esta razón, ahora que conozco el uso de las palabras, y antes de ser reducida al silencio de la muerte, que os voy a hablar de ello (*AN*, pág. 180).

La vida de Ana Paücha, protagonista de *Ana Non*, es imposible de comprender sin remitirla a la guerra, que le arrebató a su marido y a dos hijos —del pequeño se encargaría la cárcel. Pero donde aparecen en toda su crudeza las consecuencias de la guerra civil es en la novela *L'enfant pain*. En ella se narra la vida de humillación de una familia republicana andaluza inmediatamente después de la victoria franquista, y en el contexto de un pequeño pueblo almeriense donde los odios y revanchas entre los dos bandos políticos tienen como protagonistas a miembros de una misma y extensa familia, lo cual aumenta la intensidad dramática de los hechos novelados.

En *L'enfant pain* el escritor se sirve de la inocente mirada de un niño de seis años, especialmente maduro para su edad debido a la extrema dureza de las circunstancias, para narrar las experiencias extremas de la familia. En este sentido, se comprende que si los efectos de una guerra se prolongan en el tiempo hasta hacerse inextirpables, mucho más lo son, en cuanto a intensidad de sufrimiento y consiguiente prolongación, entre los vencidos de la misma. En este sentido, la nueva paz que se anunciaba constituía, aparte de una mentira, una imposibilidad, pues se asentaba justamente en la violencia:

Encaramado como un cuervo sobre el hierro forjado del balcón de la alcaldía, el nuevo alcalde, el tío Juan Antonio, proclama alto y fuerte que 'esta paz totalmente nueva' era considerada por el poder como la recompensa 'bien merecida' de todos los que habían hecho la guerra del buen lado, es decir con los *nacionales*; en cuanto a los otros (aproximadamente la mitad de la ciudad), no podían más que atenerse a los ajustes de cuentas

¹¹ *Être Singulier Pluriel*, Galilée, París, 1996.

consecutivos a toda guerra [...]. La nueva paz se anunciaba conflictiva, traía consigo su cohorte de miserias entre las cuales se perfilaban ya la delación, la prisión y el hambre (EP, pág. 268).

De entre esas experiencias que comporta la guerra, *L'enfant pain* destaca una, que también motiva el título de la novela, el hambre. Ésta adquiere un dramatismo especial al concentrarse su acción en la figura del pequeño niño:

El pan falta. Los días pasaban en la ausencia de pan, en las miradas aparecía la imagen de un éxodo bíblico, los niños hambrientos caminaban por las calles vacías, aterrados por los fusiles de la guardia de asalto, perdidos en las calles desiertas de la derrota [...]. En las cocinas embargadas por el silencio, las mujeres ponían a cocer hierbajos, raíces desconocidas, las que ni siquiera las cabras se atrevían a comer; obteniendo un caldo áspero y amargo, de color indefinido, que toda la familia engullía entorno a una marmita maloliente. Eso calentaba las tripas, decían (EP, págs. 39 y sigs.).

Gómez Arcos refiere múltiples anécdotas que ilustran los efectos de la voluntad de «arrancar la piel al rojo» (EP, pág. 67). Es el caso, muy especialmente, de las alusiones a las ejecuciones de los presos políticos. No obstante, junto al hambre, las ejecuciones y las cárceles, los efectos cotidianos de la nueva paz se reflejan en anécdotas de humillación que el escritor disemina a lo largo de sus narraciones. Cabe destacar el sufrimiento de la viuda Ana Paücha, cuyos vecinos, antaño amigos, la humillan y la marginan, despojándola de lo poco que le queda, de la nada:

Se cerraba las puertas a mi paso. Se animaba a los perros a echarse sobre mí. No se me dirigía la palabra más que para llamarme la Roja. Mi barca también se ha convertido en la barca de la Roja: no había que alquilarla ni comprarla. *Anita la alegría del retorno* ha acabado como yo, enmohecida, inutilizable (AN, pág. 171).

Los rojos fueron los humillados, a ellos iban los insultos y los *graffiti* que adornaban sus fachadas. Por boca de los personajes de las novelas citadas, así como en sus propias acciones y circunstancias, se reflejan las ideas, miedos y esperanzas hasta ahora comentados. La ilegitimidad de la guerra, la responsabilidad de los nacionales en ella, la miseria que trajo consigo, la humillación y el dolor, las ejecuciones y las cárceles, los motivos para la esperanza, la superioridad moral de la república, etc. No obstante, Gómez Arcos no se limita a la inmediata posguerra, sino que prolonga los efectos de la guerra más allá incluso de la transición española. La impresionante novela *L'agneau carnivore* nos habla de la España de 1964. La ambientación de la sociedad rural de un pequeño pueblo del sur, así como la recreación del ambiente asfixiante que reina en la casa de los protagonistas, se alzan como símbolos de la sociedad española. Una

sociedad vista igualmente desde la óptica de los humillados por el desenlace de la guerra. Una sociedad violentamente encorsetada por los tabúes creados y mantenidos por una Iglesia católica aliada al poder.

Esta sociedad, bombardeada permanentemente por una radio que habla obsesivamente de victoria y de paz, está simbolizada en la casa familiar de la ciudad, cuyo estado refleja un proceso irreversible de muerte. Se tiene la sensación de que la enfermedad de la mansión, como la de España, no ha recibido una cura capaz de detenerla; antes bien, podría decirse que es el ocultamiento de la gangrena lo que ha sustituido toda verdadera curación por un maquillaje hecho de silencios y de propaganda que, sin embargo, se muestra impotente ante la extensión de la putrefacción:

La casa se deteriora cada día más. Se comporta como un enfermo. Allí donde el pie se posa, una losa se queja imperceptiblemente [...]. Los síntomas de su enfermedad son visibles a simple vista en sus muros: eso rezuma sin cesar una cosa verde, aquello se descama como si mudase la piel, o mejor como si se descompusiera. Como un cadáver (AC, pág. 36).

Todo esto explica el que uno de los rasgos privilegiados por el escritor a la hora de caracterizar esa sociedad sea el del cuidado de las apariencias —lo que constituye otra forma de silencio conservador. El cuidado de las apariencias como hábito consolidado trasciende el ámbito de las actitudes individuales. Dicho de otra forma: en *L'agneau carnivore*, como en *Un pájaro quemado vivo*¹², es España entera, la sociedad española que se adentra en la mitad de los años sesenta, la que se va progresivamente instalando en un confort, avalado por el progreso político y económico, que reclama como elemento perentorio el silencio, el ocultamiento de la historia, la pérdida de la memoria del dolor, las apariencias. En este sentido, Gómez Arcos trasciende incluso la referencia a la culpa de los nacionales, aludiendo a la estabilidad que, en la década de los años sesenta, el régimen va conquistando merced a sus pactos con países extranjeros. A los ojos del escritor, dicha estabilidad se funda en el silencio cómplice, en apartar la vista de lo que enturbia la supuesta neutralidad y progreso alcanzados, se funda en la amargura desatendida e interiorizada de los vencidos.

¹² La novela, publicada por Debate en 1986, constituye un retrato de la mujer burguesa de posguerra (católica, reprimida y ambiciosa), así como de una generación condenada a sobrevivir en un entorno en donde se han perdido los valores de justicia y libertad. La obra, mal recibida por la crítica, contiene una visión destructiva de la España de posguerra, así como de la posterior a la transición. Esto comenta Pedro Domene de la obra: «La visión más brutal e irónica de la sociedad, la política y la religión de la posguerra española, algo alejada ya en el tiempo, y más supone una narración agrídulce repleta de ironía, pero sobre todo de odio hacia la historia inmediata de una España del progreso». P. M. Domene, «Agustín Gómez Arcos, definitivamente quemado vivo», en G. Núñez (ed.), *op. cit.*, pág. 78.

4. La idea de libertad. *L'agneau carnivore*

Al modo de dos naipes que se sostienen mutuamente, el recuerdo de la guerra y de la España franquista se explica (y explica a su vez) por referencia al ideal libertario que impregna la obra de Gómez Arcos. Así, la libertad puede considerarse el tema omnipresente de su literatura. Un tema que, dadas las circunstancias biográficas del escritor, siempre está vinculado con los otros que aparecen en su obra: la represión, el exilio, la memoria...

Pero la presencia constante de la cuestión de la libertad, de su déficit y de su deseo, no impide el que su tratamiento posea una complejidad a diferentes niveles. Así, debemos analizar quién es el sujeto de esa libertad en las novelas de Gómez Arcos. Es decir, ¿se trata de la libertad del pueblo, del individuo, del artista creador...? Igualmente, hay que preguntarse por los contenidos priorizados en la concepción de la libertad. En este sentido, por las novelas desfila tanto la libertad de expresión, como la libertad estrictamente electoral, la libertad respecto de los tabúes, o la libertad sexual, etc. Todas estas dimensiones parten y confluyen en la única libertad que Gómez Arcos parece considerar originaria: la libertad individual. Da la sensación de que el escritor se muestra poco atento a la dimensión radicalmente *política* de la libertad —de la libertad individual—, por cuanto enfrenta recurrentemente la idea de libertad individual, que parece considerar fundante y fuente de todas las demás, a cualquier tipo de normatividad y, muy especialmente, de normatividad jurídico-política que, a sus ojos, cercena cualquier atisbo de libertad auténtica, esto es, de libertad individual. Este argumento es lo que, con las necesarias precauciones, permitiría legitimar el adjetivo de anarquista para las ideas políticas de Gómez Arcos, que son especialmente cercanas (hasta confundirse con ello) a su visión de la libertad.

En cualquier caso, parece evidente que Gómez Arcos es deudor de un concepto clásico de sujeto¹³, en el que la libertad parece remitirse a un fondo mágico de ilimitación que resultaría parcelado y sometido violentamente por la autoridad, ya sea la de la religión, la de las instituciones políticas o jurídicas, la familiar, etc.¹⁴. Esto explica el que muchos de sus personajes, sin llegar a ser estrictamente marginados, se sitúen abiertamente más allá del sistema social que,

¹³ Repárese en el siguiente párrafo: «A mí sólo me interesa lo perenne. Lo transitorio no me interesa para nada. El feminismo como incluso las ideas políticas y las ideologías y todo eso para mí son cosas transitorias. Me interesa más la capacidad del individuo. Yo creo que el individuo tiene un día la posibilidad de crear la humanidad. Yo creo que Dios no existe, pero que sin embargo algún día seremos capaces de inventarlo; quiero decirte, de concretizar su existencia. Por eso exijo siempre a los artistas que vean más allá. Por eso detesto el arte estetizante, el arte circunstancial. Me parece que hay que ir mucho más allá, que hay que ir mucho más lejos y que hay que realizar de una manera o de otra la utopía. Y creo que es una cosa que subyace en todos mis libros, esa necesidad de que el individuo se supere a sí mismo para llegar a otra cosa, llegar como a un fin último». Entrevista, en Sh. G. Feldman, *op. cit.*, pág. 191.

¹⁴ Un buen ejemplo de estas tesis lo constituye la ensayística francesa agrupada en torno al *College de Sociología*, con nombres como Roger Caillois o Georges Bataille.

de esta forma, dibuja sus contornos por oposición a aquéllos, descritos desde la afirmación de una inalienable libertad individual que les lleva a la resistencia frente a la norma imperante.

Todos mis personajes son absolutamente individualistas, pero son al mismo tiempo la metáfora de lo que podría ser toda una serie de individuos organizados en otro tipo de sistema, en un sistema de total libertad como es la anarquía en el buen sentido de la palabra. La anarquía es una palabra que ha sido desnaturalizada desde siempre. Se la ha convertido en una palabra horrible, absolutamente negativa porque se la ha asimilado al desorden. En mi concepto, no es eso. La anarquía es para mí, como siempre, el concepto clásico de la libertad total, de la no existencia del poder, de la no existencia del sistema, del individuo viviendo según sus propias reglas en una sociedad de individuos que viven según sus propias reglas¹⁵.

Este perfil es observable en el personaje principal de *Maria Republica* (Stock, París, 1976), novela que anuda la denuncia del franquismo y de la Iglesia católica con una exaltación de la libertad de sabor anarquista (la protagonista simboliza un grito a favor de la libertad que lo acerca al perfil de rebelde y marginado que inunda las obras dramáticas del escritor). O, en otro sentido, en la figura de la enmilagrada (*L'enfant miraculée*, Fayard, París, 1981), en la que la venganza individual e indiscriminada es el vehículo para aliviar una inmerecida esclavitud interior¹⁶. O en la exaltación de la libertad individual y de la tolerancia de la diferencia, con alusiones explícitas a la transexualidad, presentes en *Bes-tiaire* (Le Pré aux clercs, París, 1986) o en *La femme d'emprunt: roman* (Stock, París, 1993). Personajes de indefinida sexualidad que aparecen así mismo en *Et si on aboyait?* (Adorado Alberto, 1968) y *Pré-papa* (Pre-papá, 1969). Tal circunstancia es justamente lo que los mantienen al margen del orden, transgrediéndolo y cuestionándolo, diseñando el contorno del personaje típico de Gómez Arcos: «la víctima que se revuelve contra la norma y que quiere ultrajar de otra manera»¹⁷.

Si toda gran obra debe ser susceptible de poder resumirse en una palabra, en una idea, *L'agneau carnivore* se acerca a valores como la libertad y las posibilidades de resistir a la opresión del sistema. Una libertad que, como he dicho, debe comprenderse ante todo como libertad individual, la libertad propia que resulta obstaculizada por la autoridad y por el orden establecidos. Éste no es otro que el del régimen franquista, que en los años sesenta enseñoorea su empacho

¹⁵ Entrevista, en Sh. G. Feldman, *op. cit.*, pág. 185.

¹⁶ «La apuesta por la libertad como valor supremo en el terreno filosófico y pragmático, que esta novela propugna, desbordaba muy ampliamente los planteamientos usuales en la narrativa española contemporánea». J. Heras Sánchez, «Agustín Gómez Arcos. Memoria y libertad, claves de su producción literaria», *op. cit.*, pág. 57.

¹⁷ Entrevista, en Sh. G. Feldman, *op. cit.*, pág. 180. De la misma autora, «Agustín Gómez-Arcos en el ocaso del exilio: Los primeros años parisinos», en G. Núñez (ed.), *op. cit.*, págs. 49 y sigs.

de prosperidad sin, sin embargo, poder ocultar a las miradas más penetrantes — que son siempre las de los humillados— la represión silenciada sobre la que se sostiene.

La novela, de gran complejidad textual¹⁸, cuenta en primera persona la biografía de un niño, Ignacio, en el seno de una familia andaluza de clase alta. La carencia de afecto materno, unida al silencio propio de los vencidos que reina en la casa —un silencio antinatural que es fruto del miedo y de la voluntad de mantener las apariencias— y a la obligada reclusión, generan en el niño una sensación de opresión y de asfixia que simboliza la que tuvieron que sentir los españoles no afines al régimen, pero también todos aquellos cuya especificidad (ideológica, sexual, religiosa, etc.) les hacía incompatibles con el mismo, como el propio Gómez Arcos. Así se expresa Ignacio:

O esa otra mirada de mamá, clavada sobre mí cuando le daba la espalda y que producía el vacío entorno mío, expulsando todas las moléculas de vida. La falta de aire. La asfixia.

Yo brincaba como un gato y me refugiaba en el jardín. Allí respiraba a pleno pulmón (AC, pág. 35).

En este párrafo ya se anuncia lo que va a constituir la única salida posible que se le ofrece a Ignacio, que a su corta edad ya experimenta el sufrimiento que produce la doble represión: la de los tabúes y normas, y la del silencio que rodea su presencia, y que impide siquiera el alivio de la palabra. Por decirlo brevemente: la única salida es la estética. ¿Qué quiere decir esto? Que no se puede escapar al sistema sino refugiándose en la transgresión privada o en la imaginación —lo que equivale a asumir que no se puede escapar al sistema¹⁹. Como ocurría en los ya citados Caillois o Bataille, son las esferas («sagradas») del erotismo y el arte, las esferas del exceso, las únicas heterogéneas a la violencia productiva del Estado y del capital, esto es, del sistema. La razón es evidente: si, como he señalado, Gómez Arcos comprende la libertad ante todo como libertad individual, y ésta no puede volcarse hacia el exterior y fecundar las relaciones cuando se vive en el seno de un régimen dictatorial, entonces no queda otra salida para esa libertad que ejercerse en los únicos ámbitos que no pueden

¹⁸ A. Rodríguez López-Vázquez, «La complejidad textual de *L'agneau carnivore*: poeticidad y teatralidad en la narrativa de Gómez-Arcos», en G. Núñez (ed.), *loc. cit.*

¹⁹ Así parece desprenderse igualmente del siguiente párrafo sobre las dos casas que aparecen en *L'agneau carnivore*, que testimonia una mirada impolítica que no sabe de reformas ni de pactos, sino que adjetiva cualquier política como (más o menos) totalitaria, siendo el único enemigo el sistema: «Quizá, inconscientemente, lo que yo estaba escribiendo cuando hablaba de esas casas, que son la una el reflejo exacto de la otra, era sobre el hecho de haber abandonado un país para ir a otro que en cierto modo —pues, porque estamos en el mismo sistema— era exactamente lo mismo. Quizá existía la imposibilidad de escapar al sistema. El sistema siempre es el mismo. Se puede cometer toda una serie de actos de agresión contra el sistema, pero siempre acabas prisionero del sistema; siempre acabas con una imagen del sistema, con una imagen enviada por el espejo». Cit. en Sh. G. Feldman, *op. cit.*, pág. 149.

ser colonizados por el sistema (o donde la presencia del mismo *parece* atenuada): los ámbitos privados de la sexualidad, la imaginación o la creación artística.

Todo esto es claramente constatable en *L'agneau carnivore* si atendemos a las opciones que va tomando Ignacio desde su infancia y que, según avanza la novela y la edad del personaje, se van tornando cada vez más conscientes y asumidas en su dimensión subversiva. Así, el niño se ve abocado a un repliegue narcisista que marcará su vida entera, y que es reforzado por su reclusión en la casa y su desconocimiento del mundo exterior, del que se forma una imagen a través de la radio y las conversaciones de quienes lo rodean. Ignacio vive en un permanente monólogo interior, reforzado por los gestos de rechazo que descubre en su madre, y por la admiración, rodeada de misterio y voyerismo, que profesa a su padre.

Lo que caracteriza entonces la conducta de Ignacio es cierta voluntad de *fuga mundi* pues, para sobrevivir en el opresivo mundo doméstico, opta por la reclusión en el recinto sagrado de su habitación, por la regresión a la omnipotencia de la imaginación, por la subversión de las conductas sexuales, o por la oposición a toda educación reglada, etc. El resultado es análogo, aunque más radical, que el que experimenta el niño de *L'enfant pain*, del que se nos dice que iba desarrollando una gran vida interior llena de odio (*EP*, pág. 185).

Examinaré a continuación todos estos frentes que concretan lo que podríamos denominar *la resistencia al totalitarismo del sistema* en *L'agneau carnivore*.

Debemos comenzar por la tendencia del niño a refugiarse en el recinto inmune de su imaginación. Como dije, se trata de un espacio más allá de la ley y donde, por ello mismo, puede darse en su plenitud esa libertad que Gómez Arcos eleva a meta última de sus personajes. A este propósito, esto dice Ignacio tras recibir la primera comunión y perder la virginidad con su hermano:

Me he refugiado en mí mismo y me he dicho que mi mundo estaba hecho de una materia distinta que en ningún caso debía ser contaminada por las aberraciones del mundo de los demás (*AC*, pág. 210).

O en otra ocasión:

Mi infancia me había acostumbrado a no mezclar las cosas, a guardar para mí todas mis experiencias; en resumen, a llevar una vida secreta. Así como cuando era pequeño, para esconderme de los demás o para reflexionar con toda tranquilidad, tenía mis rincones especiales en la casa, me sucedía también, ahora, que tenía preferencias por ciertos rincones de la ciudad (*AC*, pág. 171).

En estas afirmaciones se explicita esa voluntad monológica de *fuga mundi*. Pero no sólo. También es posible detectar la presencia de una visión *gnóstica* del mundo. Me refiero a aquella que, deudora de las reflexiones habidas en los primeros siglos de cristianismo, se ha caracterizado por una progresiva radicalización

de sus tesis según avanzaba la historia. Entre dichas tesis debe destacarse el agudo sentimiento de que el mundo es un pozo de maldad irredimible y, como no cabe mantener esperanza alguna, la única salvación pasa por la huida, por el refugio en esferas heterogéneas al sistema, a su violencia administrada en el derecho y en la política, esto es: el refugio en el ámbito de las relaciones afectivas (familia), o en el juego (sexualidad, arte). No sólo en el ámbito del pensamiento hallamos manifestaciones de estas tendencias neo-gnósticas (es el caso de las filosofías afines al anarquismo apocalíptico), también en el cine. Pienso en concreto en películas como *El séptimo sello* de I. Bergman. El gnóstico apocalíptico desconfía de la capacidad de hallar en el mundo una semilla de bondad. Por ello no concede la menor dignidad a la acción política, que a sus ojos no hace sino perpetuar la opresión y la obra de muerte. Por eso, ante el imparable aumento de maldad del mundo, sólo cabe postular una salvación individual hecha de huidas y de transgresiones estéticas (sexuales, retórico-literarias, etc.).

También en el caso de la relación entre Ignacio y Antonio encontramos esta conjunción de huida y voluntad de destrucción del perverso mundo que tan definidora resulta de un pensamiento afín al gnosticismo. Esto se dicen el uno al otro cuando aducen razones sobre su amor mutuo:

Te amo porque eres el desorden y yo no amo el orden. [...].

— Te amo porque amo la destrucción, y que tú y yo no formemos ese penoso día siguiente del amor eterno. [...] ¿Sabes que hemos heredado una semilla de anarquía?

— ¿Una semilla? ¡Querrás decir una tonelada! [...].

— Dime, si pudieses hacer lo que quisieras con el mundo, que harías?

— Una sola cosa.

— ¿Qué?

— Una hoguera. [...].

— Y tú, ¿qué harías?

— Yo haría del mundo un paraíso cerrado, prohibido a todo el mundo. Y tú y yo dentro. [...].

— Ese paraíso cerrado es el único lugar que tu hoguera dejaría a salvo.

(AC, págs. 299 y sigs.)

Esta voluntad de destrucción radical se anuncia con el rechazo de Ignacio a toda educación reglada cuando la madre, alentada por el marido, contrata un maestro para él: don Pepe. Gómez Arcos subraya en este punto la evidente dimensión política de toda educación, y más aún de la habida durante los años de franquismo. Un personaje como Ignacio no puede sino rechazar una educación repleta de valores que niegan su propia razón de ser. Nutriéndose desde pequeño de su viva imaginación y de unos deseos que se hacían efectivos en la relación sexual con su hermano, la divisa de Ignacio pasa por reivindicar una libertad individual que no puede sino ejercerse como destrucción del orden vigente:

Así que mi educación preocupa a papá. [...] Pero en mi caso, es demasiado tarde para toda educación. Mi espíritu ha conocido la libertad de la

soledad y el aislamiento del pensamiento durante demasiado tiempo. Él ya sabe lo que hay que destruir. Y a todo precio (*AC*, págs. 91 y sigs.).

El rechazo a la educación se expresa en términos de guerra declarada, adquiriendo la forma del silencio ante toda pregunta:

Don Pepe estaba dotado naturalmente para la enseñanza como se la concibe en España: todo chaval es un bruto mientras no se demuestre lo contrario. Y lo contrario jamás se ha demostrado... si se repara en la ferocidad con la que los profesores ejercen su concepto de la disciplina. Un chaval, eso se pule a fuego lento, sin piedad, sin descanso, hasta que la bestia que lo habita ceda su lugar al hombre que debe emerger. Evidentemente, la bestia no siempre está dispuesta a largarse y a facilitar así la tarea —esto es un principio absoluto— y la necesidad de la guerra es entonces evidente (*AC*, pág. 94).

Al igual que el personaje de Cassandra de *Queridos míos* (1966), encarnación del marginado sin derechos que cuestiona el orden por su carácter amorfo, también Ignacio es el monstruo-cuestionante, la bestia no dispuesta a rendirse. De hecho, para la madre, el verdadero cataclismo no ha sido la guerra, sino dar a luz un monstruo, el desorden (*AC*, pág. 54 y sigs.). Matilde reconoce en su hijo Ignacio la dimensión anárquica que ella anhelaba y por la que amó a Carlos:

He amado a vuestro padre, profundamente, cuando él representaba todo lo que no debía morir: es decir mi contrario. Pero cuando todo eso ha muerto y yo he permanecido muerta-viviente en el mundo que se había construido expresamente para mí y que yo rechazaba, mi amor ha muerto también. Iría incluso más lejos, ya que pienso que nada os puede chocar: toda mi vida, he tenido el culo lleno de cosas convenientes, de ideas convenientes, y él no ha sido capaz de derribarlo todo para ofrecerme un mundo nuevo donde habría tenido ganas de que tuvieseis un lugar. (Ha mirado fijamente a mi hermano Antonio:) Cuando te concebí, sabía ya que el mundo donde ibas a nacer no era más que una tumba, pero mi cuerpo era virgen y me quedaba bastante amor para intentar la aventura, esperar el milagro. Pero el milagro no se ha producido. (Después me ha mirado fijamente a mí, y he tenido la certeza de que finalmente iba a saber:) Para ti no quedaba más amor, más esperanza. No sólo el mundo donde iba a hacerte entrar era una tumba, sino también mi cuerpo y para siempre. He aquí por qué quería que fueses un *monstruo*, como decís vosotros, y que yo denomino *cataclismo*. Creo, ahora, que no me he engañado. La semilla de anarquía que esperaba encontrar en ti, quizá la tienes. Tú vas —aún digo quizá— a destruir todo lo que odio. El orden que me ha hinchado. Tú no eres mi hijo, eres yo misma (*AC*, págs. 129 y sigs.).

Finalmente, el talante y el pensamiento de Matilde evolucionan, acercándose a una recuperación de su originaria ansia de libertad que le lleva a defender la

condición de los hijos ante el padre, que parece recuperar el ánimo en medio de la frustración que acumula. Ésta es la conversación que oye Ignacio:

Comprendo, ahora, incluso si eso te parece pretencioso, que he traído al mundo, en ellos, una necesidad de vivir al margen de las normas, contra la naturaleza, si quieres. Y que eres tú quien ha engendrado en mí esta pasión de existir. No hemos podido cambiar el mundo, y la guerra que tu has hecho no nos ha servido más que para instalarnos definitivamente en la ausencia de esperanza, lo que es peor que la desesperación. Pero nosotros, tú y yo, hemos hecho otra cosa: dos hijos contra la naturaleza, como dirían mis amigos. Esto es hermoso. Toda una obra. Y estoy orgullosa de ello (AC, pág. 217).

Estas ideas de Matilde, que son las que encarnan la vida y la propia existencia de sus hijos —lo que resulta análogo a la actitud de la protagonista de *Bestiaire*²⁰—, testimonian que el mundo no es redimible. Es por ello que, en buena lógica, sólo merece ser destruido. Y qué mejor que esperar dicha destrucción apocalíptica refugiados en una comunidad de transgresión y exceso. Una comunidad que forzosamente se gesta en torno a la única relación que, como ya sabían Sade, Pasolini o Bataille, ejemplifica a la par la mayor violencia contra el sistema pero sin perpetuar los rasgos de éste —como haría el embarcarse en una resistencia estrictamente política. La esfera de acción que, reforzando al individuo por cuanto lo torna inmune al sistema, permite igualmente contestar a éste es la esfera de la sexualidad. Obviamente, una resistencia al sistema que se limita a la transgresión sexual queda en una resistencia estética, individual. Así lo testimonia la siguiente frase de Ignacio, en la que no oculta que la voluntad de transgresión es un *gusto* y un *símbolo*:

Con el tiempo, este gusto y esta necesidad visceral por todo lo que es *illicito* se convirtieron en un símbolo para mí (AC, págs. 171 y sigs.).

La resistencia de que nos habla el niño protagonista debe ser necesariamente clandestina. Por ello precisa del refugio, de la huida, de la sustracción a la mirada, que siempre es la mirada de la Ley. El espacio privado es entonces lo único que queda a salvo del poder de la norma. Debe notarse que en los regímenes fascistas se pretende eliminar toda vida privada del individuo, conformando una masa hecha de autómatas que, por carecer de dicho secreto interior, son amables al sistema y lo refuerzan²¹. Desde esta óptica se comprende que el defensor

²⁰ La protagonista de *Bestiaire* (1988) es una anarquista obsesionada por la derrota de las revueltas del 68 que rechaza integrarse en la sociedad convencional. Trama un acto subversivo contra la sociedad consistente en crear una nueva especie de hombre, heterogénea y ambigua. Para ello se embarca en una orgía con tres hombres, concibiendo trillizos rubios, de ojos azules y tres tendencias sexuales: niño, niña y un intermedio.

²¹ Es imprescindible acudir a E. Canetti, *Masa y poder* (trad. de H. Vogel), Alianza-Muchnik, Madrid, 1997.

radical de la libertad no pueda, cuando uno vive en un sistema totalitario, postular otra libertad que la que pasa por el ejercicio de las libertades privadas.

Todos estos extremos son claramente observables en la conducta de los hermanos. Ignacio y Antonio, conscientes de la maldad del mundo exterior, se entregan a una actividad sexual con intención conscientemente subversiva, y buscan para ello un refugio que, aunque hecho de complicidades, se concreta igualmente en un espacio físico: la habitación compartida. Aunque ese espacio común trasciende lo meramente físico de la habitación, queda no obstante simbolizado en ella. Una habitación a la que está prohibida la entrada a su madre. Así se expresa el pequeño:

La casa se deteriora cada día más. Se comporta como un enfermo [...]. Como un cadáver. *Nuestra habitación* es la única isla a salvo de ese mal desconocido [...]. *Nuestra habitación* es como un ojo sano en un rostro roído por la lepra (AC, pág. 36).

Hemos concluido que debemos mostrarnos más prudentes, no hacer demasiadas locuras ante los demás, guardar el secreto de nuestra vida en el círculo cerrado con llave de la intimidad de nuestra habitación y no hablar de ello más que entre nosotros (AC, pág. 133).

La habitación es el espacio inmune a la enfermedad, es el único espacio donde ejercer la libertad, donde la libertad puede darse. Y ello porque, en primer lugar, es un espacio *anómico*, es decir, un espacio de inocencia anterior a toda negatividad, a toda norma. Casi puede decirse que constituye una especie de rousseauniano «estado natural», donde la vida se ejerce en la pura gestualidad espontánea e inocente anterior a cualquier negación, a cualquier ley. Éste es, al menos, el caso de Ignacio —no así el de su hermano, bastante mayor que él. Ignacio representa la inocencia: desconoce las implicaciones tabuísticas que rodean al sexo en el mundo exterior, o a qué se parece un cura (cf. AC, pág. 124 y sigs.). Se comprende que, cuando Antonio reclame la libertad para su hermano, éste la defina como «libertad de conciencia» (AC, pág. 119). Una expresión que debe entenderse en el doble sentido, subjetivo y objetivo, a saber: como libertad *de la* conciencia (en tanto que sujeto que la ejerce), y como libertad *en la* conciencia (en tanto que objeto-espacio donde acaece).

Esto se evidencia igualmente atendiendo a otra dimensión de la habitación. Así, y en segundo lugar, la habitación también simboliza un espacio no ya «anterior», sino donde las normas siguen siendo efectivas, pero donde igualmente se las puede transgredir; es decir, donde se puede resistir a la efectividad del sistema merced a la subversión de las conductas privadas. En este sentido, la subversión en el terreno sexual es comparada en la novela con la propia práctica terrorista, constituyendo de este modo una metáfora de la libertad. Y esto en un sentido *explícito* en la narración de Gómez Arcos, pero también en un sentido *implícito* que tiene que ver con el radical individualismo que caracteriza la noción gomezarquiiana de libertad y al que ya he aludido.

A propósito de este último, y antes de adentrarnos en el análisis del sexo como subversión, debe notarse que la libertad que conquista y ejerce Ignacio al mantener relaciones incestuosas con Antonio no constituye sino un reforzamiento de su *ego*, y no tanto el ejercicio de una libertad sexual adulta, que sólo puede darse entre seres iguales que conocen que toda libertad depende de la interacción con los demás y en el seno de sus instituciones, esto es, que toda libertad es *política*. En este sentido, hay que reparar en que Ignacio es cuidado por su hermano Antonio, que cumple el papel de padre y de madre con una devoción erótico-filial, fundiendo en su persona los elementos masculino y femenino de los que carece Ignacio. Propiamente, Antonio acaba siendo un reflejo de los deseos e imaginación monológicos de Ignacio, ayuno de afectos paternos, y éste es el punto en el que la libertad que éste ejerce con él acaba remitiendo exclusivamente a su mundo interior, que para más datos es un mundo aún *anómico*. Así se expresa el niño:

La ceguera de los dieciséis primeros días de mi vida fue consciente, querida: rechacé abrir los ojos sobre un universo donde mi lugar era puesto en duda. Y desde entonces, para poder vivir, he cogido un lugar prestado en el espacio de vida que mi hermano Antonio había conquistado para nosotros dos (AC, pág. 53).

Los hermanos han construido una torre de marfil y han decidido vivir en ella. Allí se entregan al juego sexual. Como he señalado, el sexo adquiere explícitamente todos los rasgos de la actividad subversiva, de la acción antisistema. Puede decirse que, en este contexto, hablar de sexo es hablar de *lo político*. Gómez Arcos continúa de esta forma una estrategia crítica de lo político que fue la ejercida hasta la saciedad por Sade, y que aparece magnífica y brutalmente usada en la película *Saló* de P. P. Pasolini. En ambos casos, el sexo es usado como metáfora. En el caso de Sade, la extrema ritualidad de actos sexuales transgresores (por su forma o contenido, o por el lugar donde se realizan) sirve al cuestionamiento ilustrado de la represión cristiana. En cuanto a Pasolini, el sexo (su realización violenta hasta la muerte) es metáfora de la acción política, que es vista como acción violenta sobre los cuerpos de las víctimas, ciudadanos del régimen nazi²².

En el caso de *L'agneau carnivore*, y al margen de las profusas referencias a los encuentros sexuales de los hermanos, hay dos situaciones que son especialmente significativas para ilustrar la tesis que estoy argumentando. La primera es la boda entre Ignacio y Antonio. Se trata de una ceremonia plagada de connotaciones que refuerzan su carga simbólico-crítica. El 18 de Julio, fecha que es de notar, los dos hermanos son casados por Clara, que ocupa el lugar de la madre.

²² Gascón-Vera se ha ocupado de analizar estas implicaciones entre el mundo de la sexualidad y la crítica sociopolítica presente en la obra gomezarquiana. Cf. E. Gascón-Vera, «El narcisismo redimido: *eros* y *philia* como solución ético-política en Agustín Gómez-Arcos», en J. R. Valles Calatrava, *op. cit.*, págs. 118 y sigs.

La boda es declarada por ella, que se autodescribe como terrorista, una victoria de esa familia republicana sobre el treinta y cinco aniversario de la fiesta nacional (recordemos que la novela se termina en 1974):

Yo os declaro casados. Y os anuncio, en nombre de la libertad de conciencia que hemos conquistado, que nadie, si no sois vosotros mismos, podrá jamás disolver este sacramento laico (AC, pág. 305).

La otra situación, análoga en su significado, se produce entre Ignacio y un amigo que hace en la escuela —a la que finalmente acude. En concreto, se sirve de Galdeano para ejecutar su resistencia-venganza para con la Iglesia. Con este fin fornicaba con él en la capilla del liceo; en concreto, encima del altar, eyaculando sobre el mantel (AC, págs. 225 y sigs.). Es su vacuna contra el virus que había matado a su padre.

Llegados a este punto estamos en condiciones de valorar las escasas referencias que ofrece *L'agneau carnivore* a propósito de una resistencia al sistema que explícitamente se plantea como resistencia política. Y es que también Gómez Arcos alude a una perspectiva de sustracción al sistema que, sin reducirse a la esfera de la privacidad sexual, se remite a circunstancias que pueden calificarse como “políticas”, a saber, los condicionamientos de la guerra y la conciencia de habitar en un sistema que incluso con acciones políticas subversivas saldría reforzado. En este caso, es el hermano mayor, Antonio, quien representa la esperanza de un futuro nuevo, no protagonizado ni por los vencedores ni por los vencidos. Así responde a don Pepe:

No es usted quien va a cambiar sea lo que sea. Ni los unos ni los otros. Quiero decir ni los vencedores que se han apoderado del país ni los vencidos que han pagado los gastos de ello. Todos ustedes tienen necesidad los unos de los otros para vivir. ¿Qué sería usted, usted, sin esos verdugos que lo mantienen apartado de la vida? Nada. Simplemente nada. Ahora, usted es un vencido, es decir uno de los dos componentes del sistema. Y para el sistema, mi querido profesor, es usted tan necesario como los vencedores. ¿Pero cuál es el lugar para nosotros, en todo esto? No hemos participado en el *gran enfrentamiento*. Hemos nacido después del *cataclismo*. Y no queremos ser las víctimas de la amargura de los unos y del triunfo de los otros (AC, pág. 120).

Evidentemente, esta alusión muestra explícitamente los rasgos de la perspectiva crítica de Gómez Arcos que he calificado de «estetizantes»: la imposibilidad de escapar del sistema y el fiar toda liberación a una situación que, si no se concreta en el terreno sexual, entonces se limita a una esperanza utópica teñida de romanticismo individualista, o sea, al anarquismo —del que se dice que es castigado por el Dios bueno (AC, pág. 173). Éste parece ser el sentido de la respuesta de Antonio a don Pepe. Para él no se trata de dar la vuelta a la tortilla, sino de hacer otra... con nuevos ingredientes. Éstos, sin embargo (y éste es un

punto decisivo), son aún desconocidos. Por ello, Ignacio y Antonio, conscientes de que sus padres y don Pepe se han instalado en una absoluta ruina moral, sólo pueden reclamar la rebelión total, que es el único índice que contemplan de libertad auténtica:

No se trataba de revolver los elementos. Se trataba sobre todo de aniquilarlos (AC, pág. 121).

La palabra 'rebelión', por ejemplo, hace hervir mi sangre y la precipita, ardiendo, a lo largo de mis venas. Este fuego en movimiento alcanza todas las partes de mi cuerpo y me da la certeza de que, un día, seré revolucionario. [...] El *pueblo sublevado*, éstas son las más bellas palabras que he entendido esta mañana. Y es mi hermano Antonio quien las ha pronunciado (AC, pág. 166).

5. Libertad de palabra

Uno de los rasgos que sobresalen en el análisis de la idea de libertad hecho hasta aquí es su carácter individual. El modelo de libertad es el de libertad individual. En este sentido, parece que la única posibilidad de referirse a una idea de libertad colectiva pasa por la aplicación iterada de la libertad individual. Se trata de una estrategia que se acerca a las que, desde distintos presupuestos y objetivos, utilizan tanto el anarquismo como el liberalismo —y cuya complejidad teórica sólo puede ser aquí reconocida²³. Esto explicaría el siguiente párrafo de Gómez Arcos, que refleja cierta voluntad de trascender la circunstancia de cada uno de sus personajes, pero no asumiendo el originario componente político, esto es, social, de toda libertad, sino más bien extendiendo por iteración la libertad individual:

La libertad. No el libertinaje. La libertad. Entonces, yo creo que en mis obras siempre es eso. Trato de encontrarle una justificación moral, ética, filosófica incluso al individuo que se rebela contra el sistema. A ese individuo, yo lo transformo en personaje, en alguien que puede ser metáfora no de un solo individuo, sino de toda una serie de individuos, y esa 'toda una serie de individuos' puede incluso llegar hasta ser la humanidad²⁴.

Pero más allá de esta consideración, existe en las novelas de Gómez Arcos una clara y explícita remisión de la libertad (de su darse, de su acontecimiento) a una esfera de acción reconocible. Se trata de una remisión que comprende la libertad en términos no meramente negativos-aniquiladores, sino positivos. Tal

²³ Cf. M. Latorre, «Liberalismo y anarquismo. Afinidades históricas y teóricas», en *Sobre derecho y utopía* (trad. de F. J. Ansuátegui), Res Publica, Murcia, 1999.

²⁴ Entrevista, en Sh. G. Feldman, *op. cit.*, págs. 29, 185 y sigs.



caracterización «en positivo» no puede ocultar, sin embargo, las dependencias teóricas del escritor hasta aquí señaladas, a saber: su preferencia por una concepción estetizante, que le conduce a privilegiar una idea de libertad en tanto que desenvolvimiento pleno de la individualidad lúdico-imaginativo-creadora, así como rechazo de todo orden estable que no sea el mero y espontáneo movimiento del deseo.

La esfera de acción a la que estoy aludiendo es el arte y, en concreto, la literatura. De ahí que la libertad reclamada por los personajes de Gómez Arcos pueda entenderse, si no exclusivamente sí al menos en gran medida, como libertad de palabra. Es decir, como libertad *para la* palabra, y como libertad *de* ésta misma, o sea, que se realiza en y por ella.

Ya anunciaba esta óptica la opción del niño protagonista de *L'enfant pain* que, poseedor de un crudo y vivo mundo interior, nutrido de la amargura y la humillación que está padeciendo toda la familia, se decanta por una actitud estética (que, en su caso y dada su corta edad, parece la única viable) para exorcizar el silencio que simboliza la opresión y la exclusión a las que somete a la familia el nuevo orden victorioso. El niño canta y silba:

Tomó la decisión de romper el silencio de la nueva paz. Una canción al día, se jura, o una bella sesión de silbidos. ¡Acabarian por comprender! Esto traería de nuevo el saludable jaleo del pasado, devolvería su fuego a la sangre. La casa renacería. Reviviría (*EP*, pág. 314).

Tras la inocente decisión del niño late un ansia de libertad que es, ante todo y primariamente, la libertad de expresarse espontáneamente. Antes incluso que los contenidos que pueda vehicular tal gesto de expresión, es éste mismo en tanto que tal, o sea, en tanto que *gesto*, lo que Gómez Arcos focaliza como índice de libertad. Puede decirse entonces que, si es verdad que lo político es remitido permanentemente —en las novelas del escritor almeriense— a la cuestión de la libertad, y ésta es comprendida preferentemente en su dimensión de *gesto* (ejercicio sin trabas de la espontaneidad expresiva), entonces es la propia esfera de lo político la que puede caracterizarse desde cierta *lógica del gesto*. Una lógica cuya virtud principal es su *improductividad*²⁵.

Por lo que lucha, pues, el escritor de Enix es por la libertad de expresión, de palabra. Efectivamente, se trata de una lucha. La libertad es para Gómez Arcos un aprendizaje y una conquista difíciles, sobre todo a nivel social. Y es por con-

²⁵ De ahí la centralidad, no sólo de escribir, sino de leer: «La lectura me dio unos grandes espacios libres. Únicamente leyendo me sentía libre». Entrevista, en M. Blanco, *op. cit.*, pág. 137. Recientemente, Agamben ha sugerido una política anclada en una *lógica del gesto* que permitiría romper la falsa alternativa entre fines y medios, presentando unos medios sustraídos a la lógica de la medialidad, sin convertirse por ello en fines. Cf. G. Agamben, *Medios sin fin* (trad. de A. Gimeno), Pre-Textos, Valencia, 2000, págs. 54-56. En el gesto sólo se comunica la comunicabilidad misma. El gesto ni produce ni actúa, sino que asume y soporta, abriendo por ello la esfera de la política como esfera de los puros medios, es decir, de la gestualidad absoluta e integral de los hombres.

traste con los mecanismos que la obstaculizan (tabúes, normas o instituciones) por lo que las figuras de los personajes de sus novelas van avanzando. Esta remisión de la libertad a la voluntad, que denota igualmente el componente más individual que estrictamente político que la enmarca, aparece incluso en declaraciones del escritor²⁶.

Pero la mencionada remisión de la libertad al ámbito de la voluntad individual no oculta —antes bien, confirma— el carácter estético que se privilegia en su concepción. Un carácter estético dependiente de una lógica gestual que halla en la literatura su esfera de acción más afin. Todo esto explica que el problema de la libertad haya sido presentado por Gómez Arcos en muchas ocasiones subrayando la importancia de su uso en la tarea literaria. En este sentido, debe destacarse la relevancia que adquiere, en la comprensión de qué sea la libertad para el escritor almeriense, la categoría de *censura*. Por las páginas de sus novelas aparecen por doquier diferentes imágenes y formas de censura, sobre todo ejemplificadas en personajes que se ven asfixiados por alguna (o varias) forma de autoridad circundante: familia, Iglesia, Estado, etc. Esta comprensible —a tenor de los rasgos biográficos— obsesión de Gómez Arcos por la censura es explícita en unas declaraciones realizadas en 1980:

La censura en España ha destruido y aniquilado muchos espíritus brillantes. La censura ha castrado a muchos escritores. Para mí escribir en otra lengua ha sido una liberación²⁷.

En este párrafo se explicita el componente estético que alberga la concepción gomezarquiiana de la libertad. Y ello porque en esas frases se condensan las estrategias que el propio autor —coherente en este punto con muchos de sus personajes— arbitró para ejercer su libertad, a saber: exiliarse y escribir (o, mejor, publicar) en otra lengua. Ambos gestos, el dramático y comprensible de la huida y el de la voluntad de hacerse un hueco en las letras francesas, se sostienen mutuamente. Nótese que cuando hablo de estrategias en busca de la libertad prefiero hablar de «deseo de publicar» más que de «deseo de escribir». En efecto, el ejercicio literario puede considerarse, *en sí mismo*, un gesto heterogéneo a la lógica productiva del sistema. Las razones de ello sólo pueden aquí mencionarse tangencialmente²⁸.

²⁶ «La necesidad de ser libre, de expresarte en libertad, pienso que puede conducirte a todo, si eres suficientemente fuerte. No creo que sea un milagro como a veces han dicho de mí algunos críticos, es un acto de voluntad». Entrevista en *Diario 16*, 15.1.1979 (cit. en J. Heras Sánchez, *op. cit.*, pág. 31).

²⁷ *Cambio 16*, 7.9.1980. Citado en J. Heras Sánchez, *op. cit.*, pág. 50.

²⁸ Paradigma de la defensa de tal tesis es la obra de Maurice Blanchot, para quien la escritura es cuestionamiento de toda política, hasta el punto de poder decir que la literatura *sustituye* a la política como nuevo espacio (im)político. Los rasgos de la literatura testimonian su heterogeneidad respecto de todo ámbito sometido a la forma de la limitación, como el ámbito político. Debe verse M. Blanchot, *La comunidad inconfesable* (trad. de I. Herrera), Arena Libros, Madrid, 1999. Así mismo, remito a las páginas dedicadas a Blanchot en mi libro *La soberanía*, Res Publica, Murcia, 2003.



En el caso de Gómez Arcos, es preciso añadir a ese deseo de expresarse en libertad el matiz que aporta su voluntad de publicación y el reconocimiento social que conlleva. No es la de Gómez Arcos una vocación que tenga por meta la mera comunidad «de la palabra» que pueda darse en el ejercicio monológico del acto de escribir. No le basta a nuestro autor con la comunidad conquistada por el mero hecho de «habitar una lengua», o dos... Gómez Arcos quería publicar. Por ello el tema de la censura adquiere un relieve definitivo, hasta el punto de poder considerarse una categoría definidora de la libertad, cuya especificidad es alcanzada de esta manera mediante el recurso dialéctico de la negatividad oposicional, es decir, la libertad no sólo es algo que se conquista, sino el hecho mismo de la conquista, de la resistencia ante la norma, que siempre es una negación de la posibilidad.

Como he dicho, estos extremos son visibles en el sostenimiento mutuo que se prestan, en la narrativa pero también en la biografía del escritor, el asunto de la censura y el del exilio. Tal sostenimiento adquiere su mayor relieve si fijamos la atención en el mantenimiento de dicho exilio aún tras la transición política española. Y es que la censura, para Gómez Arcos, no pertenece sólo a la época franquista. También la hay en democracia. Y ello sirve al escritor para trazar un argumento en el que justifica el mantenimiento de su exilio y de su bilingüismo por referencia a ella. Lo que trasluce esta idea es el convencimiento de que la democracia, *per se*, no genera libertad. Igualmente, refuerza la idea de que la auténtica creación precisa de “viento en contra”. Así se desprende del siguiente párrafo, que contiene todos los elementos hasta ahora evocados:

Mirado con ojos de creador [...], la democracia termina irremediablemente por producir conformismo, esa especie de libertad castrada que algunos llaman ‘confort intelectual’, mientras que la opresión engendra, tarde o temprano, rebelión. ¿Quién, entre los artistas, se atrevería a negar que la rebelión contiene más fuerza creadora que el conformismo? [...]. La censura crea exilio, el exilio crea bilingüismo y el bilingüismo libertad de expresión. O, al menos, su imperiosa necesidad²⁹.

En este párrafo se torna explícita la perspectiva estética que, según vengo diciendo, el autor privilegia como atalaya desde la que enjuiciar el resto de esferas de acción y de sentido. En efecto, Gómez Arcos propone la rebelión frente a la libertad castrada, que es la del conformista que asume acríticamente el orden democrático establecido, es decir, que lo asume sin cuestionarse el grado de manipulación que incorporan las reglas y las instituciones presuntamente libres y liberadoras, adaptándose a la sibilina censura, solapada y cotidiana, que a juicio del escritor pervive en democracia. Su propuesta, pues, apela a la rebelión *creadora*. Así mismo, y en coherencia, es una propuesta que se dirige, en forma de pregunta retórica, a los artistas. Gómez Arcos afirma que es la mirada del

²⁹ A. Gómez-Arcos, «Censura, exilio y bilingüismo», pág. 159.



creador la que permite detectar el peligro de asumir irreflexivamente los mecanismos de la democracia. En coherencia con estas premisas, se comprende que la máxima rebelión sea la del artista, cuyo servicio es mostrar a la sociedad lo que no quiere ver³⁰. Esto ya es evidente en la conciencia que él mismo posee de la dimensión de rebelión presente en su concepción de la obra dramática, que emerge plagada de guiños de denuncia, incluso a través del recurso al esperpento: «Yo, cuando escribo teatro, hago la guerra»³¹.

Esta dimensión combativa del teatro se refleja en la consideración del escenario como campo de batalla alegórico. A decir de Sharon G. Feldman, en dicho espacio combaten, encarnados en los diversos protagonistas, conceptos políticos, religiosos, eróticos, etc.³² Mediante el recurso a la alegoría, el autor se remite analógicamente a una representación más general a la que resulta problemático referirse directamente y que, mediante la alegoría, ve incrementada su riqueza semántica. La citada Feldman cita en este punto el clásico estudio de Walter Benjamin sobre la alegoría. La estudiosa del teatro gomezarquiano considera que el propio hecho en sí de la representación teatral es una alegoría desacralizadora de elementos trascendentes. E interpreta la postura de Benjamin a favor de la alegoría diciendo que radica en su carácter de doble mecanismo: secularizador de lo trascendente y santificador de lo profano³³.

Más allá de la idoneidad de esta lectura, que rescata el componente desconstructivo de la forma alegórica pero permanece poco atenta a la condena de toda imagen por parte del judío Benjamin, desearía subrayar otras implicaciones políticas de esta preferencia por la alegoría que refuerzan mi tesis sobre Gómez Arcos. Por decirlo brevemente: la superioridad de la alegoría, para Benjamin, radica en que, frente al símbolo, se limita a nombrar la ruina sin incorporar movimiento alguno por rescatarla, por redimirla. La virtud de la alegoría, y su mayor valor respecto del símbolo, se halla en que ofrece la historia petrificada, como historia de una catástrofe irredimible desde sí misma. Esto explica el interés del corresponsal de Benjamin, Carl Schmitt, por la riqueza simbólica del *Leviathán*, que sería índice de su defensa de una nueva política y un nuevo orden jurídico soberano. La alegoría, en cambio, implica la condena de toda voluntad redentora, esto es, política, señalando en sí misma el infranqueable abismo que se abre entre la acción y la palabra humana y la violencia divina redentora.

Estas ideas justifican el carácter esencial que, en el Barroco, tuvo el uso de las figuras literarias de la alegoría y la metáfora. La razón es que dichas figuras separan significado y significante, expresando el *jorismós* que esa época establece entre la naturaleza caída del hombre y el orden trascendente. Aquella, en

³⁰ Entrevista, en S. G. Feldman, *op. cit.*, pág. 18. Unos artistas que, habitantes de la *esplanade du Pendu* en la novela *Pré-papa ou roman de fées* (Stock, París, 1979), son asimilados a espíritus libres e individualistas.

³¹ Entrevista, en S. G. Feldman, *loc. cit.*, pág. 28.

³² S. G. Feldman, *loc. cit.*, pág. 33.

³³ S. G. Feldman, *loc. cit.*, págs. 36 y sigs.

efecto, se corresponde con un mundo alejado de Dios y semejante a un teatro, donde todo es máscara, impostura, *gesto*. Esto explica el que, según el citado Benjamin³⁴, el rasgo peculiar de la escritura alegórica barroca sea la arbitrariedad. En esto se opone el Barroco al Renacimiento, que consagra un vínculo indiscutible entre significante y significado³⁵. En la escritura barroca, las representaciones alegóricas (los significantes) carecen de significado *per se*, siendo fiado éste a las intenciones del alegorista, con la consiguiente ambigüedad de la escritura. Para los autores barrocos, los conceptos suministrados por la razón son impotentes para dotar de sentido las esferas de la vida humana. De ahí que se sirvan de metáforas y de alegorías, que explicitan la insignificancia de la naturaleza humana y su subordinación al orden escatológico. El mundo es contradictorio y sólo se ilumina desde la teología, que muestra su futilidad y permite superar la melancolía³⁶.

Todos los argumentos expuestos hasta ahora intensifican su valor si atendemos a la relación establecida por Gómez Arcos entre rebelión y bilingüismo. Según ésta, la capacidad de expresarse en otra lengua constituiría, a la par, la máxima transgresión y la máxima libertad, siendo el bilingüismo un puro acto de rebelión, una auténtica acción terrorista contra la lengua-madre. Gómez Arcos considera su aventura de escritor en lengua extranjera el acto de rebeldía más excitante y enriquecedor para un escritor, pues exige duplicar su conciencia y su responsabilidad ante su voluntaria libertad de expresión. El bilingüismo —su bilingüismo— adquiere los perfiles de un auténtico acto bélico para con la lengua-madre, a la que se traiciona, para con los hermanos en esa lengua y para con el público lector, ante quien se es un extraño. El escritor almeriense se refiere a sí mismo acentuando el carácter libertario de su aventura bilingüe, subrayando justamente los obstáculos que hubo de vencer en la empresa. Su libertad, que es ante todo libertad de expresión, conquistada merced al bilingüismo al que se vio forzado por el exilio, es entonces definida como una «libertad-fuera-de-la-lengua/ley-propias»: «Es una libertad fuera de la ley. Una libertad paria, o apátrida»³⁷. El escritor bilingüe pertenece a un umbral entre culturas, cuestionando por ello la presunta nitidez de sus márgenes.

En síntesis, al remitir conceptos de índole política, como el de libertad, a la esfera de acción del arte, la máxima violencia es la de la censura; la máxima rebeldía, la auténtica creación; y el máximo rebelde, el escritor —más aún el bilingüe. Esta transposición trasluce que la unidad incorpora siempre exclusión y violencia. Frente a la voluntad totalitaria de una unidad sin fisuras, Gómez Arcos sugiere la heterogénea manifestación de la pluralidad de lenguas, índice de una

³⁴ W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, págs. 167 y sigs.

³⁵ E. Cassirer, *El problema del conocimiento*, I, FCE, México, 1953, pág. 182.

³⁶ Se analiza este uso de las alegorías en A. Rivera, «Escritura barroca y derecho natural en *El Criticón*», *Analecta Malacitana*, xxvi, 1, 2003, págs. 271-289.

³⁷ A. Gómez-Arcos, «Censura, exilio y bilingüismo», pág. 160.

humanidad que sabe de los peligros del dogma³⁸. La fijación de la lengua responde entonces a un acto hegemónico estatal, a un acto configurador de la identidad de un pueblo, en una dialéctica de mutuo sostenimiento entre ambos. En el caso de Gómez Arcos, la resistencia al Estado se cifra, más que en una nueva escritura (como podría ser el caso de coetáneos franceses de Gómez Arcos como Maurice Blanchot), en la posibilidad de aprender y apropiarse de otra lengua. El monolingüismo es, en coherencia, la auténtica prisión del escritor; el bilingüismo, «un estado perenne de levitación»³⁹.

³⁸ «Por eso es esencial que existan tantas formas orales de expresión, tantos signos de comunicación con forma de lenguaje. Sin duda la naturaleza humana, con el fin de sobrevivirse, de defenderse de sí misma y de su capacidad de engendrar opresión, de realizarse como proyecto fuera de los límites (y de las leyes) de la caverna y de la jungla, ha inventado lenguas, clamores y gritos diferentes, susceptibles de escapar a todo intento de hegemonía o totalitarismo planetario, a toda tentativa de dominio por medio del lenguaje» (A. Gómez-Arcos, *loc. cit.*, pág. 161).

³⁹ A. Gómez-Arcos, *loc. cit.*, pág. 162.

