

La literatura exiliada o la escritura como *locus* posible

María-Dolores Aybar-Ramírez¹

Faculdade de Ciências e Letras Júlio Mesquita Filho – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Araraquara – SP – Brasil. lolaybar@uol.com.br

Resumo. Os elementos narrativos da obra exilada determinam e são determinados pelos extranarrativos. O exílio do autor invade a obra que se torna recriação estética da cisão espaço-temporal do escritor. A biografia resulta assim fator essencial para o estudo da obra, mas o autor exilado pode não compor a obra exilada, material artístico que, da fronteira, estabelece um diálogo tensionante entre duas ou mais línguas, culturas e ideologias. Conrad, Lautréamont, Cortázar ou Gomez-Arcos escreveram literatura exilada e, partindo do dilema da existência sem lugar, reivindicaram a necessidade imperativa de existência espacial na arte.

Palavras-chave. Literatura e espaço; literatura de exílio; literatura exilada.

Resumen. Los elementos de la narrativa determinan y son determinados por los extranarrativos. El exilio del autor invade la obra y se convierte en recreación estética de la escisión espacio-temporal del escritor. La biografía resulta, por consiguiente, factor esencial para estudiar la obra, mas el autor exiliado puede no componer la obra exiliada, material artístico que, desde la frontera, establece un diálogo en tensión entre dos o más lenguas, culturas e ideologías. Conrad, Lautréamont, Cortázar o Gomez-Arcos escribieron literatura exiliada, y partiendo del dilema de la existencia sin lugar, reivindicaron la necesidad imperativa de existencia espacial en el arte.

Palabras-llave. Literatura y espacio; literatura de exilio; literatura exiliada.

1. Autor exiliado y obra exiliada –un bosquejo

El exilio es un estigma del ser humano desde el origen de los tiempos. El mito del Edén, uno de los relatos más universales, constituye la primera expulsión del hombre de un espacio ideal, en un tiempo sin tiempo. En el tiempo histórico, las deportaciones bajo el mandato de Nabucodonosor (597-582 a. C.) inauguraron la peregrina etimología y sellaron el destino del pueblo de Israel, espejo en el que se mirarán otros pueblos.

En el siglo XX de nuestra era, el viejo término recobró su primitiva fuerza. La Guerra Civil española (1936-1939), preludio de la II Guerra Mundial, provocó, de acuerdo con Moreno (1999), la penosa fuga de unos 500 mil españoles por la frontera de los Pirineos. El éxodo español constituye para Queiroz (1998, p. 21), el momento crucial en que se instaura en la historia actual una vieja etimología: “Do lat. exilium (*de* exsilium, *ii*, deriv. de exsilire, saltar fora) desterro, degredo. Raro até 1939, quando o adjetivo “exilado” chega ao castelhano e ao português pelo fr. exilé. A partir de então, empregam-se, ambos, nas duas línguas...”

La palabra, aunque conserva algunos de sus componentes originarios –de culpa, exclusión y estigma– se viste con los nuevos ropajes de los modernos nacionalismos. Si los Estados modernos redactaron una “*declaração de pertencer a um lugar, a um povo,*

a uma herança cultural” (Said, 2003, p. 49) garantía de inclusión para sus ciudadanos, estos mismos Estados impusieron, con letra chica, una cláusula de exclusión sumaria: el sempiterno exilio.

Para Said (2003, p. 46), el intelectual, el artista o el escritor es la élite que se diferencia de la multitud en fuga en un período histórico *“espiritualmente destituído e alienado”* que proclama la ausencia de vínculos. En tales circunstancias encontramos al poeta español Antonio Machado huyendo enfermo de una España enferma, el 20 de febrero de 1939. Martín Casas y Carvajal Urquijo (2002) narran su peregrinación: en la frontera pirenaica se apiñaban millares de exiliados del fascismo español. Machado abandona la ambulancia y prosigue a pie, confundido con ellos. Dos días después, y a tan solo algunos kilómetros de la frontera, muere en Collioure. El poeta, si primero se suma al coro de voces de una masa sin voz se transforma, después, en su portaestandarte: “El féretro, cubierto por la bandera republicana, fue llevado a hombros por militares y civiles españoles y acompañado de una muchedumbre de exiliados de toda condición” (Martín Casas; Carvajal Urquijo, 2002, p. 62).

A pesar de convertirse en uno de los símbolos del primer gran exilio del siglo XX, Machado no pudo producir una obra exiliada. Como Machado, muchos otros escritores partieron hacia el destierro en los casi cuarenta años de poder franquista. Sin embargo, muchos de ellos tampoco realizaron literatura exiliada. Martínez Cachero, Sanz Villanueva e Ynduráin (1992, p. 340) analizan las múltiples tendencias de casi una centena de *“narradores trasterrados”* del franquismo para concluir que no son *“por igual novelistas del destierro”*. En su quehacer literario, las respuestas de los novelistas frente a la escisión espacial, son muy diversas: algunos prosiguen su tarea creativa sin aparentes rupturas; otros caen en el ostracismo y el silencio literario mientras un tercer grupo rompe violentamente con su producción anterior y muestra el desgarramiento del exilio en sus novelas.

A partir de estas consideraciones preliminares, ya podemos plantear una primera separación entre la producción de exilio y la biografía del autor exiliado, conceptos ampliamente fundidos en las páginas de la historiografía y la crítica literarias. Si existen escritores que, marcados por el exilio, no realizan literatura exiliada, cabe afirmar que la literatura de los exiliados no es, forzosamente, una literatura exiliada.

El exilio va, para Bonnet (1997, p. 8), del *“arrachement massif de plusieurs millions d'hommes à leur terre maternelle”*, a la emigración, pasando por el exilio voluntario. Edward Said (2003, p. 47), que hace suyo el pensamiento de George Steiner, defiende la existencia de un género de literatura occidental contemporánea *“extraterritorial”*, es decir, *“uma literatura feita por exilados e sobre exilados, símbolo da era do refugiado”*. Es la literatura desplazada y desgarrada de escritores que producen, lejos de la cuna natal, el canto de los males de la ausencia.

Said (2003) estudia ese cántico desconcertante en la voz de los exiliados políticos de la historia del siglo XX y a nosotros se nos antoja que ese canto es más antiguo y tal vez menos dependiente de una determinada práctica de exclusión política, promovida por el moderno Estado-nación.

Véronique Bonnet afirma que el exilio impuesto y el autoexilio pueden provocar en el exiliado diferentes percepciones del lugar de partida y del de llegada, mas propone, citando a Linhartová:

pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement, transfert dans un autre groupe social, et par conséquent, échange, confrontation. Plutôt que d'établir des sous-groupes et de les opposer, il convient de mettre l'accent sur ces notions de "déplacement" et de "confrontation" (Linhartová apud Bonnet, 1997, p. 8).

Con base en tales conceptos, la autora descarta en su estudio sobre la literatura de las Antillas franco-anglófonas, la noción de exilio metafísico e interior. Nosotros, contrariando su pensamiento, defendemos que uno de los más sólidos pilares de la obra exiliada es la recreación artística, interior y metafísica, del desplazamiento externo. Es decir, el exilio sólo puede ser material estético cuando se transforma en exilio interior y metafísico, manifestado a través del arte. Si el escritor exiliado no produce imperativamente literatura exiliada, el escritor sujeto a la angustia metafísica del exilio interior difícilmente dejará de recrear su desarraigo existencial a través del arte.

En nuestro trabajo, analizamos algunos aspectos convergentes de la literatura exiliada de Lautréamont, Conrad, Cortázar y Gomez-Arcos, escritores que, compartiendo la ruptura provocada por el desplazamiento espacial, apagan en su arte las frágiles fronteras entre exilio impuesto y autoexilio, exilio físico y metafísico.

2. Autor exiliado y obra exiliada –el palimpsesto

Józef Konrad Korzeniowski e Isidore Ducasse, llamado el conde de Lautréamont son los autores que nos llevarán a delinear, con mayor precisión, algunas bases de nuestro palimpsesto de la literatura exiliada.

Si la patria del escritor es la lengua en que escribe, la patria de Conrad sería Inglaterra y la de Lautréamont, Francia. Sin embargo, ambos nacieron y crecieron lejos de sus países de producción: Conrad, en una Polonia del siglo XIX que ya percibe que su soberanía de Estado-nación será amenazada por las potencias vecinas; Lautréamont dividido entre Montevideo, la cuna, y París, espacio de producción y muerte. Su corta trayectoria existencial fue prensada entre dos guerras, que para Ibarгойen (2000, s.n.), marcaron su sensibilidad: nace en 1846, en una ciudad sitiada y muere misteriosamente 24 años después, en la Francia del conflicto franco-prusiano.

Ambos representan un desplazamiento y un conflicto entre varios *loci*, varias culturas e ideologías que no sabrían limitarse al exilio impuesto a un individuo o a un pueblo. Se trata de un exilio en una concepción plural que trasciende la lógica de exclusión política del siglo XX, pero no la lógica de una exclusión mítica ni de la exclusión, maciza y compleja, promovida por la Modernidad.

En esta acepción, no importa demasiado el motivo que lanzó Conrad, hijo de un patriota polaco exiliado, a abandonar su patria por el mar, a alcanzar las costas británicas y a instalarse definitivamente en suelo inglés. Queiroz (1998) ofrece como posibles causas de esta decisión, el exilio político paterno, sello profundo de la infancia del escritor, y las tragedias familiares de la juventud. Tampoco es notable subrayar por qué Ducasse-Lautréamont, fruto de la clásica relación entre una sirvienta francesa y su patrón, también francés, atravesó el océano en la adolescencia para vivir en París. Lo que resulta relevante para el estudioso de la literatura es que ambos exilios condensan, en el campo literario, el concepto mayor de ruptura, una ruptura, que por su vez, crea la crisis de adhesión espacial y metafísica, inherente a la obra exiliada.

Conrad, para Queiroz (1998, p. 283), es el *Alien Complex* que vive y crea “*dividido entre o juramento feito à pátria de adoção e a fidelidade à terra natal, a que o prende a memória dos antepassados*”; es decir, un ser solitario y desarraigado, obsesionado por el mar, que escribe exactamente sobre su soledad en un mar sin fronteras. Y es el mago de la palabra que, según Queiroz (1998), desembarca en Inglaterra a los veinte años con tan solo seis vocablos ingleses en la chistera, y con este pobre material, construye una de las obras más reconocidas de la lengua inglesa.

La adopción de una lengua extranjera resulta para Conrad el único modo de expresión artística posible. Afirma el escritor: “*se eu não tivesse escrito em inglês, eu não teria escrito de modo algum*” (Conrad apud Queiroz, 1998, p. 292). Con esa opción, consciente o inconsciente, Conrad elige una herramienta extraña de expresión estética que garantiza el espacio pluralmente exiliado de su obra. El extranjero – Virginia Woolf como tantos otros ingleses “de pura cepa” así lo identificaban (Queiroz, 1998)– se dirige a lectores igualmente extranjeros y se aleja de sus lectores supuestamente naturales, exiliados de la obra. Para intentar integrar todos estos elementos dispares, Conrad opta por un exilio mayor, el exilio del escritor que se aparta de hombres y de corrientes literarias, el exilio de una obra que pretende, con su espíritu universalizante, romper las fronteras artificiales establecidas por esos mismos hombres:

Recorrendo, temerariamente, a um idioma aprendido tarde, o autor ignorava, além de tudo, o gosto e as reações dos leitores. Apartava-se, portanto, em tudo e por tudo, dos escritores do seu tempo. Dos escritores de língua inglesa, principalmente (Queiroz, 1998, p. 290).

Y si Conrad es el *Alien Complex*, Lautréamont es el “fantasma” o el “*fantôme*”, unánime de la crítica literaria. Su vida resulta un rompecabezas. Ducasse huye de la historia destruyendo conscientemente las marcas de su biografía. Su acta de defunción, fechada el 24 de noviembre de 1870 encierra una vida y abre un misterio: “Isidore Lucien Ducasse, hombre de letras, de 24 años de edad, nacido en Montevideo (América meridional), fallecido esta mañana, a las 8, en su domicilio de la calle del Faubourg-Montmartre, nº 7, sin más datos” (Ibargoyen, 2000, s.n.). El mismo Saúl Ibargoyen, también escritor, exiliado y uruguayo añade: “De Isidore Ducasse se sabe poco; por lo tanto, se ha escrito mucho sobre él. [...] Esta carencia de información, que ha desesperado a más de un crítico, parece ratificada por el propio Ducasse: ‘Je ne laisserai pas des Mémoires.’”

El ejercicio artístico de Lautréamont es diametralmente distinto y sorprendentemente similar al de Conrad. Es, como éste, el extranjero, el hombre escindido por la crisis de no pertenecer y desde esta perspectiva, construye su obra exiliada, ajena a las etiquetas futuras: “Lautréamont fue un extranjero en todas partes: montevideano en París, francés en Montevideo, ajeno a cualquier clasificación” (Collazo Ramos, 2001, s.n.). Bilingüe desde la infancia, Lautréamont usaría una herramienta lingüística más familiar que Conrad para escribir sus obras. Sin embargo, su original modo de utilizar el francés como modelo artístico lo transforma en verdugo y alquimista de su lengua natural. El escritor desfigura la sintaxis, desarticula la relación entre significante y significado según los postulados de la retórica tradicional y construye imágenes precursoras del surrealismo. En el plano del contenido, su discurso es virulento y hostil, blasfemo e inclasificable, por lo que fue encerrado en el amplio baúl en que se apiñan los escritores malditos, adeptos a la literatura del mal, en la

acepción de Bataille (1989). Con los *Cantos de Maldoror*, Lautréamont instaura una literatura del vértigo que tendrá por base la violencia contra los valores de la burguesía. Están asentados los pilares de la posterior literatura exiliada, en la que, en menor o mayor grado, resuenan las notas de los *Cantos de Maldoror*:

O voyageur égaré, par ton esprit d'aventure qui t'a fait quitter ton père et ta mère, dès l'âge le plus tendre; par les souffrances que la soif t'a causées, dans le désert; par ta patrie que tu cherches peut-être, après avoir longtemps erré, proscrit, dans des contrées étrangères; par ton coursier, ton fidèle ami, qui a supporté, avec toi, l'exil et l'intempérie des climats que te faisait parcourir ton humeur vagabonde; par la dignité que donnent à l'homme les voyages sur les terres lointaines et les mers inexplorées, au milieu des glaçons polaires, ou sous l'influence d'un soleil torride... (Lautréamont, 1998, p. 59-60).

¿En qué lugar misterioso de la existencia humana y del quehacer literario se encuentran las vidas y obras de Lautréamont y Conrad? Algo llama poderosamente la atención del crítico: la presencia obsesiva de lo doble, de una realidad escindida en espejos barrocos. ¿Ducasse o Lautréamont? ¿Józef Konrad Korzeniowski o Joseph Conrad? Ducasse como Józef Konrad corresponden al universo de la biografía, son nombres de pila que muestran las frágiles raíces del desarraigado mientras que Lautréamont y Conrad señalan el resultado de un proceso de desplazamiento que ha modificado la identidad del sujeto a través del arte.

El pseudónimo, Lautréamont, como nota Collazo Ramos (2001, s.n.), contiene “*l'autre*”. Para el escritor, por consiguiente, “la única acepción de la identidad es la otredad inventada” y esa otredad –para Collazo Ramos, base de su ostracismo– es, para nosotros, pilar de la dualidad metafísica del escritor exiliado. Así, el protagonista de los *Cantos*, Maldoror, tiene que enfrentarse a un supuesto fantasma, “una sombra intrusa cuyos ojos lo hechizan” (Rodríguez Monegal, 1973, p. 627). Tras convertirse en su discípulo, el protagonista descubre que el fantasma es un doble de sí mismo:

Puisque je fais semblant d'ignorer que mon regard peut donner la mort [...] Ce qui me reste à faire, c'est de briser cette glace, en éclats, à l'aide d'une pierre... Ce n'est pas la première fois que le cauchemar de la perte momentanée de la mémoire établit sa demeure dans mon imagination, quand, par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image (Lautréamont, 1998, p. 144).

Por su lado, Conrad, aborda el tema del otro, del doble, en *Victory*, una novela de aventuras en la que el protagonista busca un tesoro poco convencional, navegando de isla en isla. Y lo que busca es olvidarse, apartarse de sus recuerdos y de sus prójimos, huir de la memoria y de sí mismo. Heyst, el héroe sueco, como nota Queiroz (1998, p. 295), introduce la noción del “trasplantado”, del “*uprooted*”, es decir, del “*desarraigado, cuya existencia é unnatural – anti-natural*”. Este trasplantado es metáfora y anatomía del ser humano en su condición de exiliado. Caio Fernando Abreu (1996, p. 10) así lo interpreta cuando coloca como epígrafe de su libro, *Estranhos estrangeiros*, la siguiente sentencia de Manuel Torga: “*Pareço uma dessas árvores, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal*”.

3. La literatura exiliada –cuadro inacabado

Conrad y Lautréamont son valiosas huellas que aparecen en el palimpsesto inacabado de la literatura exiliada del siglo XX. Basta arañar un poco la pintura, todavía fresca, para observar que las líneas definitivas se superponen y dialogan con las originales. Dos novelas exiliadas del siglo XX, *Rayuela*, de Julio Cortázar, publicada en 1963 y *L'agneau carnivore*, de Agustín Gómez-Arcos, de 1975, nos sirven, primeramente, para indagar la relación entre las diferentes capas de un mismo palimpsesto; en segundo lugar, y a partir de esta relación dialógica que se establece entre las mismas, para distinguir las pinceladas, más o menos estables, de la literatura exiliada; en un tercer momento, podemos plantearnos el territorio que le cabe a ese cuadro dentro del museo del arte o de la gran biblioteca virtual de la literatura.

Lautréamont y Cortázar, frente a frente en el espejo de la experiencia de vida y de creación literaria, construyen un palimpsesto compacto. Ambos son bilingües (dominan el español y el francés desde la infancia). Lautréamont nace en Montevideo, de padres franceses, Cortázar, en Bruselas, de padres argentinos; ambos ven la luz en plena guerra: Lautréamont en un Montevideo sitiado; Cortázar, en la Europa de la I Guerra Mundial, y ambos deciden vivir, escribir y morir en París. Mas sobre todo, estamos en presencia de dos maestros del lenguaje que promueven metamorfosis profundas en el campo literario. Como Lautréamont, Cortázar inicia una ruptura que “se ejerce sobre la narrativa lineal, la razón occidental, los procedimientos de la novela tradicional [...]. Es decir, que varios niveles del texto se ven afectados por la tensión de ‘escribir en contra’ de una tradición literaria, pero también moral e ideológica” (Montaldo, 1996, p. 588).

La huella de Lautréamont aparece explícita en un laberinto llamado *Rayuela*. El nombre del escritor decimonónico se introduce a través de un discurso irónico y polisémico: La Maga, personaje uruguayo y residente en París, (dos excelentes motivos para conocer a Lautréamont) no sabe que éste existió, y, por consiguiente, ignora que nació en Uruguay. Nadie, no obstante, debería reprochárselo. Cortázar, con la sutilidad característica de su texto, conduce al lector a una cuestión cómica y crucial: ¿a qué uruguayo “normal” se le ocurriría llamarse Lautréamont? El Cortázar plural que construye su texto desde diversas perspectivas se manifiesta ya en este diálogo:

- ¿Y la gente conoce bien a Lautréamont, en Montevideo?
- ¿Lautréamont? –preguntó la Maga.
Gregorovius suspiró y bebió más vodka [...] “Ah, Lautréamont”, decía la Maga recordando de golpe. “Sí, yo creo que lo conocen muchísimo.”
- Era uruguayo, aunque no lo parezca.
- No parece –dijo la Maga, rehabilitándose (Cortázar, 1996, p. 45).

Esta pluralidad, como el tema del doble, compartido con Conrad, Lautréamont y Gómez-Arcos, surge ya, según Montaldo (1996), en las primeras obras de Cortázar como un motivo “constitutivo” de su poética que alcanza su cumbre en *Rayuela*:

La duplicación (que por momentos implica tres, cuatro o más fragmentos), figura fundante de la escritura cortaziana, será el lugar de tránsito en el cual se genera *Rayuela*. Esta novela [...] es un texto escrito en París, publicado en la Argentina en 1963, después de doce años de exilio de su autor y que se encuentra apegado a ambos espacios, ambas lenguas, ambas culturas (Montaldo, 1996, p. 588).

Rodríguez Monegal (1973), corrobora la presencia de lo doble en el cuento “El otro cielo”, del libro *Todos los fuegos el fuego* (1966): el héroe “vive simultáneamente en Buenos Aires (entre 1928 y 1945) y en París (hacia 1868)”. Las marcas discursivas del pasaje entre ambos espacio-tiempo se apagan y se enciende el vértigo del lector, vértigo que reúne, una vez más, al Lautréamont de los *Cantos* y al Cortázar de *Rayuela* o de “El otro cielo”: “La lectura de los cantos es lectura del Vértigo porque el lector no tiene asideros [...] El lugar de la enunciación poética es permanentemente vidrioso, desconcierta al lector: nunca sabemos dónde está Maldoror. Es mutante y metamorfósico (Collazo Ramos, 2001, s.n.).

El malestar del escritor desarraigado se transforma, nuevamente, en discurso artístico, y a pesar de la distancia temporal que separa a Conrad y Lautréamont de Cortázar y Gomez-Arcos; a pesar de la diversidad de motivos que llevó a los cuatro escritores a un exilio más o menos voluntario –mientras los autores decimonónicos abandonaban sus patrias por motivos indirectamente vinculados al régimen político de sus países natales, Cortázar y Gomez-Arcos huyen, respectivamente, de las dictaduras peronista y franquista– esa duplicidad discursiva se torna un motivo central de sus principales obras. Estas consideraciones pretenden demostrar que, en la producción artística, se rompen las frágiles fronteras entre el exilio impuesto o voluntario. Lo mismo cabría decir sobre la separación entre exilio interno y externo.

La aparición del motivo del doble en la poética de Cortázar y la obsesión de Conrad por el mar son anteriores al exilio de ambos y nos conducen a los límites de la mencionada separación. Cabría pensar que ambos padecieron un exilio anterior: Cortázar llega a Argentina con cuatro años y la biografía de Conrad se ve marcada en la infancia por el exilio paterno. Pero cabría igualmente otro planteamiento: ¿en qué medida el exilio metafísico e interno no persigue la vida de muchos exiliados, incluso antes del momento del exilio, físico y externo?

Todas estas cuestiones convergen en *Lágneau carnivore*, del escritor español Agustín Gómez Arcos, obra que contiene todos los exilios posibles. La novela, publicada en 1975, fue éxito de ventas inmediato en Francia y permanece, hasta el presente, desconocida en España; traducida a 16 lenguas, es inédita en español.

Agustín Gómez Arcos, como Konrad, adapta su nombre a su nueva identidad de escritor en una lengua extranjera. Se transforma entonces, en Agustín Gomez-Arcos, ex-dramaturgo, que abandona su lengua materna como instrumento artístico y que, tras nueve años de silencio literario en el exilio, inicia su trayectoria como novelista en lengua francesa.

Lo que lo distingue de Conrad, sin embargo, es que Gomez-Arcos puede y escribe en castellano: *Diálogos de la herejía* fue galardonada en 1961 con el premio más prestigioso otorgado a una obra teatral, el Lope de Vega, lo que le valió un rápido aplauso del público español y la posterior persecución de la censura franquista, causa principal de su mal llamado “exilio voluntario”. *L’agneau carnivore*, primera novela de Gomez-Arcos, anuncia a un nuevo escritor francés y condena al olvido a Gómez Arcos, ahora autor extranjero en España. Con *Los Cantos de Maldoror* y *Rayuela*, respetadas las incontables diferencias, este *Cordero carnívoro* comparte, esencialmente, dos rasgos: la violencia artística y el motivo del doble, ejes centrales de su discurso.

La estética anti-burguesa y cruel, que destruye todos los aparatos del Estado español franquista, sella la alianza de Gomez-Arcos con Lautréamont y Cortázar, y de

éstos, con tantos escritores exiliados “*poetas sem casa e errantes entre as linguas. Excêntricos, arredios, nostálgicos, deliberadamente inoportunos...*” que producen arte “*numa civilização de quase barbárie*” (Steiner apud Said, 2003, p. 47).

Lo doble, igualmente, es un recurso explotado hasta el paroxismo en *L'agneau carnivore*. A este motivo le dedicamos páginas y páginas de nuestra tesis (Aybar Ramírez, 2003). A imagen y semejanza del trasplantado de Conrad, del ser en varios espacio-tiempos de Cortázar o del yo y su fantasma de Lautréamont, Gomez-Arcos propone la imagen de una realidad que se reproduce sin cesar:

La maison de campagne était une copie exacte de la maison en ville, ou vice versa. [...] J'avais l'impression d'être en présence du négatif d'une photo déjà vue. [...] Pourquoi devrait-on retrouver partout la copie maladroite d'un éternel original? [...] Était-ce une maladie de famille, de la ville, du pays tout entier? A toutes ces questions, jamais je n'ai trouvé de réponse, mais depuis que je suis tout petit, j'ai conçu le soupçon que le pays, la vie étaient l'œuvre d'un photocopieur qui ne tombe jamais en panne (Gomez-Arcos, 1975, p. 186).

Con Conrad y Cortázar, Gomez-Arcos comparte igualmente la noción de una cultura eje, abandonada, a partir de la cual el desarraigo tiene sentido. Sin embargo, mientras Cortázar desarrolla el ejercicio artístico de mirar hacia Buenos Aires desde París y a París, desde Buenos Aires (Montaldo, 1996), el Gomez-Arcos de las primeras novelas francesas, concentra su mirada en una España franquista, artísticamente recreada y destruida en lengua extranjera. Esta opción lo vincula a Conrad y separa, a ambos, de Cortázar y Lautréamont. La ruptura radical de la literatura exiliada se escinde en dos grandes sentidos: mientras los escritores bilingües someten la lengua natural al yugo del martillo en el yunque; Gomez-Arcos y Conrad lucharán de por vida por dominar un martillo y un yunque parcialmente extranjeros.

Para Lotman (1988), toda escritura artística es modelo secundario de un modelo primario, la lengua natural. Maingueneau (1993), no obstante, cava una trinchera entre ambas: el escritor, afirma él, no se depara directamente con la lengua natural sino con una “*interlangue*”, mediadora de diferentes lenguas y de usos en la que confluyen variantes lingüísticas en un corte diacrónico y sincrónico. Esa interlengua justifica para Maingueneau (1993, p. 105), fenómenos de plurilingüismo en la literatura ya que la escritura establece “*un écart irréductible par rapport à la langue maternelle*”.

Gomez-Arcos, con su arte, pone en tela de juicio el planteamiento de Maingueneau al ejemplificar la imposibilidad de ruptura entre lenguaje artístico y cultura natural. En *L'agneau carnivore*, la construcción estética se relaciona íntimamente con la experiencia cultural del autor, formada en y a partir de su lengua materna. La lengua artística francesa se torna “*una herramienta sin mácula, incontaminada por las connotaciones del pasado*” (Feldman, 1999, p.41) y, lejos de cortar las raíces del exiliado, le permite recrear su historia a través de la escritura, lo que supone, paralelamente, dar “*un salto al vacío*”, conquistar una “*libertad de expresión [que] se convierte en una libertad oculta, una libertad ilegal... Una libertad expulsada, o exiliada*” (Gomez-Arcos apud Feldman, 1999, p.41).

Si, como indica Maingueneau (1993), partir de la lengua materna para escribir con códigos estéticos que recuperan la gran biblioteca virtual del mundo no resulta una ruptura imperativa entre cultura, lengua e ideología, expresar en lengua no materna,

como lo hace Gomez-Arcos, la cultura y la ideología aprendidas por medio de ese instrumento natural es la suma de grandes y pequeñas rupturas.

Este desplazamiento entre lenguaje y cultura nos lleva a un planteamiento mayor: si la literatura exiliada cuestiona, según Bonnet (1997, p. 10), “*une appartenance toujours conflictuelle, jamais offerte, sans cesse à (re)conquérir*”, ¿cabría preguntarse qué lugar le cabe por derecho a esa literatura sin lugar? Con base en los presupuestos teóricos de Maingueneau (1993), quien defiende que toda la literatura posee una localización problemática con respecto tanto al universo literario como al espacio social, es exactamente lo que haremos. Maingueneau (1993) afirma que la literatura posee un lugar determinado en el seno de la sociedad, aunque carece de un territorio tangible, y añade:

*L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasite, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons **paratopie*** (Maingueneau, 1993, p. 28; grifo do autor).

La literatura exiliada, tal como la venimos planteando, se incluiría perfectamente en la paratopía de Maingueneau. Sin embargo, cuando todas las piezas parecen encajarse en el rompecabezas, este investigador continúa contando las que le sobraron en las manos.

Que toda la literatura sea paratópica es un hecho cuestionable a partir de los postulados, ya clásicos, de Balibar (1976) quien demuestra que la literatura es inseparable de ciertas prácticas –esencialmente, lingüísticas y escolares– desarrolladas por los Aparatos Ideológicos del Estado, de Althusser. Si admitimos, a pesar de ello, que toda actividad literaria es paratópica, debemos admitir igualmente que es necesario establecer matices en la paratopía de Maingueneau: existen diferentes niveles de distancia y de aproximación entre la literatura, de modo general, la literatura exiliada, en particular, y el campo literario, y entre ambas y la sociedad.

El autor que vive en su cultura y en su lengua, y en ella ejerce su labor de artesano del lenguaje artístico, posee, al menos, dos lugares de identidad. Al escritor exiliado sólo le sobra uno, un lugar que tendrá que construir e inventar en las líneas de su texto, un *locus* utópico y artístico, realmente paratópico, que sólo existe y se construye en y a través del arte. Ese lugar, si paratópico es, resulta la para-paratopía o una meta-paratopía, cuna desgarrada de la literatura exiliada.

Referencias Bibliográficas

- ABREU, C. F. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1996.
- AYBAR-RAMÍREZ, M. D. Literatura exilada: o espaço em L'agneau carnivore de Agustín Gómez-Arcos. 2003. Tesis (Doctorado en Letras. Área: Estudios Literários) –Facultad de Ciencias y Letras, Universidad Estadual Paulista, Campus de Araraquara, São Paulo.
- BALIBAR, É. *Literatura, significação e ideologia*. Lisboa: Arcádia, 1976.
- BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

- BONNET, V. De l'exil à l'errance: écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des Petites Antilles anglophones et francophones. 1997. Tesis (Doctorado en Literatura Francesa. Área: Literatura de expresión francesa) – Université Paris Nord, Paris XIII, París.
- COLLAZO RAMOS, L. Issidore Ducasse Conde de Lautréamont: la poética del mal como antecedente del Simbolismo. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, n. 18, 2001. Disponible en: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero 18/.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2018/.html). Acceso en feb. 2004.
- CONRAD, J. *Victory: an island tale*. London, New York: Penguin, 1989.
- CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.
- FELDMAN, S. G. Agustín Gómez-Arcos en el ocaso del exilio: los primeros años parisinos. In: NÚÑEZ, G. (org.) *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999. p. 37-56.
- GOMEZ-ARCOS, A. *L'agneau carnivore*. Paris: Stock, 1975.
- IBARGOYEN, S. *Ducasse/Lautréamont: a 130 años de su muerte*. Disponible en: <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/varios2/lautreamont.html>. Acceso en feb. 2005.
- LAUTRÉAMONT/DUCASSE, I., Comte de. *Les Chants de Maldoror*. Versión en PDF de Alain Hurtig. Paris: 1998. Disponible en: <http://tornade.ere.umontreal.ca/~piersens>. Acceso en jun. 2003.
- LOTMAN, Y. M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.
- MAINGUENEAU, D. *Le contexte de l'œuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993.
- MARTÍN CASAS, J.; CARVAJAL URQUIJO, P. *El exilio español: 1936-1978*. Barcelona: Planeta, 2002.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M.; SANZ VILLANUEVA, S.; YNDURÁIN, D.. La novela. In: YNDURÁIN, D. (org.) *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea*. Barcelona: Crítica, 1992. v. 9. p. 318-555.
- MONTALDO, G. Contextos y producción. In: CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996. p. 583-596.
- MORENO, F. La represión en la posguerra. In: JULIÁ, Santos. (org.) *Víctimas de la guerra civil*. Madrid: Temas de hoy –Historia, 1999. p. 277-405.
- QUEIROZ, M. J. de. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RODRÍGUEZ-MONEGAL, E. Le Fantôme de Lautréamont. *Revista Iberoamericana*, México, v. 39, n. 84-85, p. 625-639, jul./dic. 1973.
- SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: ____ . *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.