

EL NIÑO PAN DE AGUSTÍN GÓMEZ ARCOS. FILIACIÓN Y MEMORIA

Jesús Alacid García

(Seminario Permanente para el estudio de las Literaturas
Desterritorializadas en Europa. Universidad Autónoma de Madrid)

This essay consists of two parts. The first one is a brief biography of the author always with the aim to interpret the book. The second part is a self-fiction and memory-recovery centered analysis of the book, in order to deepen into the author's affiliation showing in the story.

PALABRAS CLAVE: Agustín Gómez Arcos, Spain, Literature, Franquisme, Exile, Memory, Identity, Self-fiction.

AGUSTÍN GÓMEZ ARCOS EN LA MEMORIA

Agustín Gómez Arcos. Un autor olvidado. Me propongo a analizar una obra de este autor por varias razones. En primer lugar, considero la importancia y repercusión de sus obras a nivel internacional; segundo, la reciente publicación en España de *El niño pan* supone un interés renovado en nuestro país por la obra de Arcos, autor tanto tiempo ninguneado en España; tercero, la fuerza e interés intrínseco de esta obra; y por último, la importancia de analizar la relación de su obra con un sentido identitario y memorístico que recoge el sentimiento de toda una generación, la generación de la posguerra española.

Agustín Gómez Arcos nace en Enix, Almería. En 1933. De familia pobre y republicana. Pastor de cabras y recolector de esparto de niño. Autodidacta hasta que la familia se traslada a Almería donde cursa el bachillerato y conoce a Celia Viñas, profesora de literatura que le anima a escribir. Más tarde va a Barcelona, donde empieza su carrera de derecho a su pesar, la deja tras dos cursos. Empieza a introducirse en el mundo del teatro, su principal interés. Empieza a escribir teatro, relatos (gana con *El último cristo* el Premio Nacional de Narrativa Breve), escribe una novela, *El pan*, inédita, y poesía (publicará de manera clandestina el poemario *Ocasión de paganismo*).

Se traslada a Madrid, donde su teatro empieza a ser reconocido y, al mismo tiempo, atacado por la censura franquista. Hace adaptaciones de obras francesas, tiene un buen conocimiento del francés literario: lee

literatura francesa desde muy joven. En el año 1962 recibe el Premio Lope de Vega, el más prestigioso premio de dramaturgia español, con su obra *Diálogos de la herejía*; pero la censura lo deja desierto. La obra se estrena en el Teatro Reina Victoria de Madrid en 1964, con innumerables cortes según el autor. También fue publicada en *Primer Acto*, revista teatral contestataria e introductora de la mejor dramaturgia internacional. Hoy día continúa publicándose. De esta forma, Arcos se perfila como una de las mejores promesas dramáticas de la época. En *Primer Acto* se elogia la obra de Gómez Arcos como «probablemente la mejor escrita y la de contenido más rico y complejo» de entre las de los autores noveles de ese momento.

Agustín Gómez Arcos siguió escribiendo teatro y la mayoría de sus obras no pasaron del manuscrito o de alguna que otra lectura dramatizada entre amigos. El autor escribe unas catorce obras, según José Heras. *Los gatos* fue estrenada en el Teatro Marquina de Madrid en el 65, pero, como la anterior, «a fuerza de arreglos y cortes», según Heras. El mismo año queda finalista del Lope de Vega con su obra *Queridos míos es preciso contaros ciertas cosas*. El primer premio, que sin duda le pertenecía, quedó desierto por miedo a la censura. No fue estrenada por razones de censura.

Como se ve, hasta este momento de su vida, Arcos es un escritor marginalizado por el Estado. Su literatura no tiene cabida en el franquismo, y el sistema autoritario se encargó de apartarlo. La situación es insostenible. Arcos conoce las posibilidades que tiene. Cuando ve una oportunidad, sale de España. En 1966 va a Londres, ciudad con un gran prestigio teatral para los españoles del momento.

Tras dos años de trabajo precario en Londres, parte a París, justo después de mayo del 68. En París es donde encontró su definitivo camino literario, pero no sin pasar por las asperezas del exilio y la adaptación lingüística.

Desde que fui pastor de cabras, en un pequeño pueblo de Almería, hasta ser considerado como un escritor francés, pasando por mis etapas como cocinero o friega platos o como contable en un local público de París. No respondían esas actividades a mi afán por construirme una biografía o a mi deseo de aventura, sino que simplemente esas dedicaciones me servían para vivir. No me divertía nada de eso, como no me divertió marcharme de España ni

enmudecer como escritor durante nueve años para aprender otra lengua. (Introducción a *El niño pan*, M. Carmen Molina Romero, Pág. 8)¹

En París consigue un trabajo de camarero y contable en el Café-théâtre de l'Odéon, donde dirige y presenta dos obras breves suyas (*Pré-papa* —publicada en *L'Avant-Scène*, nº 434— y *Et si on aboyait*) traducidas al francés. En el momento de la representación un editor de Stock está en la sala:

Il a énormément aimé. Il a demandé si l'auteur était en France. C'est à moi qu'il a posé la question parce que c'étais moi qui faisais le serveur dans la salle de ce café-théâtre. J'ai dit: «Oui, il est en France, vous l'avez devant vous.» —«Ah, c'est vous.» —«Oui.» —«Bon.» On a parlé. Il m'a demandé d'écrire un livre et l'écrire en français. J'ai pensé qu'il était fou. Evidemment, écrire un roman et l'écrire en français, c'était un peu trop pour moi parce que, des romans, je n'en avais écrit qu'un quand j'étais très jeune (Se refiere a *El pan*, antes mencionada) [...]. Donc, j'ai dit: «Mais vous êtes fou.» Et il m'a dit: «Non, je ne suis pas fou. Vous l'écrivez, et après, on verra.» Comme il m'a donné un à valoir, j'ai pensé qu'il y croyait, et donc, je me suis dit: S'il y croit, pourquoi ne pas le faire? Je suis parti en Grèce, c'était mon premier voyage, et j'ai écrit *L'Agneau carnivore*². Il a très, très bien marché et c'est à partir de là, tout ce que j'ai écrit, je l'ai écrit en langue française. (Karl Kohut, 1983, Pág. 132)

Así es como comienza la carrera narrativa francesa de Gómez Arcos. Después de esta novela escribirá muchas más. Pasó toda su vida escribiendo, en francés y en español. Hizo la traducción al castellano de dos novelas en francés: *L'Aveuglon (Marruecos)* y *Un oiseau brulé vif (Un pájaro quemado vivo)*. Hasta el mes de marzo de 2007, esas fueron sus dos únicas novelas que se podía leer en español. *L'Enfant pain (El niño pan)* ha sido traducida y publicada por M. Carmen Molina Romero en dicha fecha. Según la traductora, Agustín Gómez Arcos se reservó en vida el derecho de traducción de sus obras al castellano, de manera que las obras mencionadas son realmente una adaptación al castellano y al público español, no exactamente una traducción; Molina habla de una «reescritura» en su prólogo a *El niño pan*.

Arcos cuenta una anécdota que me parece muy importante señalar para entender lo que supuso para él escribir en Francia, y más tarde en francés.

Nos pusimos a ensayarlas —porque monté yo mismo las obras— (se refiere a *Pré-papa* y *Et si on aboyait*) y ya cuando el espectáculo estaba preparado, yo le pregunté a este hombre que dirigía el café-teatro, «Bueno, y ahora, ¿Cuándo viene la censura?», ¿Comprendes? Ya estaba esperando a que viniera alguien de una institución oficial para saber si aquello podía representarse o no, y entonces me dijo, «Pues, estás loco. Aquí no existe eso» Eso ya fue el *déclat*... Por primera vez estuve en contacto directo con la impunidad de las cosas y me parecía maravilloso. (Sharon Feldman, Gabriel Núñez, ed.: 1999, Pág. 38)

Agustín Gómez Arcos se encontró con la libertad en el país vecino y su lengua representará siempre para él la libertad. Lo dice en muchas ocasiones:

C'est qui, pour moi, la langue français? C'est très simple: c'est la liberté d'expression, par rapport à la publication et par rapport, aussi, à la nature de la langue français, c'est-à-dire qu'il n'y a pas, pour moi, des interdits dans la langue français, tandis que dans la langue espagnole, il y en a beaucoup. (Karl Kohut: 1983, Pág. 144)

Para Sharon G. Feldman, la libertad de expresión que ofrece el francés al autor almeriense va más allá, habla de una especie de revancha al régimen totalitario del que viene. Luis Antonio de Villena coincide con ella: «El francés habría sido su manera de protestar contra los peores aspectos de la historia de España» (Luis Antonio de Villena, Gabriel Núñez, ed.: 1999, Pág. 10). Esta libertad ayuda a Arcos a acercarse a su orígenes sin complejos, desde la distancia, pero con una necesidad de acercamiento. Más tarde veremos cómo se traduce en la novela ese acercamiento al origen, a la identidad.

Tras la muerte de Franco, Agustín Gómez Arcos vuelve a España cada verano. Regresa a Madrid, ciudad que le gusta mucho pero en la que no puede estar más de unos meses al año. Nunca regresará a su pueblo natal: no quiere volver al pueblo donde ya no tiene nada, sus padres vendieron la casa familiar antes de partir a Almería. Este dato puede hacernos suponer

un sentido identitario muy fuerte ligado a la casa familiar, más adelante veremos que este sentimiento recorre toda la novela.

Se estrenarán en España dos de sus obras teatrales: *Los gatos* e *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*, esta última, financiada por el Ministerio de Cultura. Nunca renunciará a su pasaporte español. Por otra parte, la idea de pertenencia a este país junto al sentimiento internacional de Arcos queda muy claro en la siguiente intervención del autor:

Je ne suis pas d'accord avec les idées traditionnelles au sujet des «racines» qu'un homme perdrait en changeant de place. C'est, à mon avis, une image folklorique et superficielle. Je pense qu'un être humain porte toujours ce qu'il est en lui-même. Où je me trouve, où j'irai, je serai moi. C'est-à-dire profondément espagnol. Mes racines espagnoles ne sont pas enfoncées dans tel ou tel endroit d'où elles ne peuvent pas s'exprimer. Elles voyagent avec moi. (Gabriel Núñez, ed.: 1999)³

Como se ve en la cita, el autor nunca va a dejar de tener en cuenta sus raíces españolas. De hecho, todas sus novelas giran en torno a España. La aceptación de una identidad de manera explícita es muy significativo, veremos en la novela qué tipo de raíces son las que viajan con el autor, qué identidad reivindica.

Agustín Gómez Arcos muere en París en el año 1998.

CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA E IDENTIDAD

En lo que sigue, voy a intentar analizar *El niño pan* en relación con los dos conceptos que encabezan el apartado. Por un lado, la construcción de una memoria desde la autoficción, y por otro, la identidad que se desprende de dicha memoria.

Hay algunos elementos formales que reflejan la forma en que se construye la memoria dentro de la novela. El constructo formal de la obra es significativo en tanto que la narración es la puesta en marcha física de la memoria, de la construcción personal. Se patentan, se plasma de manera concreta un mundo interior lleno de recuerdos, de olvidos y de «recuerdos inventados», como decía Fellini. De modo que el reflejo de la memoria a

nivel formal dirige en una u otra dirección la autorrealización y la relación de la experiencia vital con la literatura.

La novela está dividida en diferentes capítulos que se refieren, según cada epígrafe, a un elemento del recuerdo. Podemos leer, por ejemplo, los siguientes epígrafes: «El padre», «La calle», «El pan», «La ausencia», etc. De esta manera, el autor construye un entramado memorístico basado en los elementos que marcan el recuerdo. El autor explica, define, crea en cada apartado todos esos elementos. Pero tras este nivel expositivo hay una narración, el desarrollo de una historia. En un primer estadio, la historia del «niño pan», para ser más exactos, el sexto año de su existencia y el primer año de la victoria franquista. La historia no se remonta al principio de sus días, comienza en ese sexto año, coincidente con un hecho histórico tan importante. ¿Por qué ese momento en la vida del niño? ¿Por qué ese momento de la historia de España? Espero haber respondido a estas preguntas al final del trabajo. El otro nivel de la narración está relacionado con la segunda peculiaridad formal, que expongo más adelante. Por otra parte, sería conveniente analizar cada uno de los epígrafes para definir los elementos que crean memoria en la novela. No creo que este sea el momento de extenderme en este análisis sistemático. En cualquier caso, me parece importante mencionar algún epígrafe. «El padre», por ejemplo, es el primer capítulo. Este capítulo nos pone en relación con el origen directo, de dónde viene este niño. Otro, «El pan», es el tercer capítulo y entronca con el título de la obra; es evidente que la memoria selecciona aquí la ausencia del sustento básico. Estos epígrafes sirven para dar perspectiva y enfoque a la historia de este niño de la inmediata posguerra.

Otro elemento formal a resaltar es el uso de los sangrados en la novela. Los capítulos se subdividen en apartados, unos están dentro de los márgenes habituales y otros con un sangrado especial. De esta forma la tipología gráfica del párrafo diferencia las dos partes de la narración. A saber, una primera parte —en sangrado normal— está dedicada a la historia del niño, se trata de una narración en tercera persona con el uso del estilo indirecto libre. Todo lo que sucede en este nivel de la narración está filtrado por la mirada del niño, pero existen alguna excepción: hay un momento en que se cuenta algo que el niño no ve; en este caso, el narrador se desprende de la mirada del niño para mostrarnos un suceso significativo de

la trama. El niño no se entera de lo que pasa realmente y se usa como una especie de ironía trágica. Se cuenta la visita que hace su madre a una de sus hermanas en la cárcel. Se entera de que probablemente la fusilen, esto nunca llegará ni al niño ni al resto de la familia. «Encontró a su hija. Entre una multitud de mujeres amontonadas en dos patios y dos salas-dormitorio, mujeres de terrible faz [...]» (72)⁴. Como se ve en la cita, el autor se toma la libertad de salirse de la mirada del niño para narrar otras partes de la historia. En cuanto a la construcción de la memoria este dato es importante, porque no se trata de una memoria directa. De este modo, la memoria no está compuesta tan solo de recuerdos, también está compuesta, en este caso, de datos adquiridos a *posteriori*. Por otro lado, tenemos la narración formalmente sangrada. Aquí es donde se recupera la memoria anterior al momento en que se desarrolla la historia del niño, esto es, de dónde viene cada personaje y situación. En un principio, la función de poner en antecedentes al lector es clara. Pero a la hora de analizar la construcción de la memoria, es importante resaltar que se trata de una suerte de advenimiento de los recuerdos. Los apartados sangrados vienen determinados por la narración, de manera que lo que se cuenta en la narración está acompañado de un pasado inmediato, lleno de sensaciones muy diferentes. Así, podemos encontrar dos funciones más de estos apartados. Por una parte, la contraposición entre el régimen republicano y el régimen dictatorial. Esta diferencia no se hace a nivel histórico, sino más bien a nivel personal y familiar: cómo cambian los personajes de la familia y sus relaciones. Y por otra parte, contribuyen a la formación de una identidad anterior, identidad que pervive en la sombra —más adelante hablaré de todo esto. Para ilustrar la forma en que se transita de un tipo de párrafo a otro y la relación entre ellos, transcribo un de esos saltos.

Sentía cómo se instalaba el silencio de la ira. Este nuevo silencio sería profundo y duradero. Había dejado la casa sin sus ruidos cotidianos.

—¡Niño, niño, las siete, levántate gandulón!
María le quitaba las mantas y la tiraba pellizcos. (41-42)

Se puede ver el contraste que hay entre el momento de la narración y el anterior que se evoca. Los dos tienen que ver con el silencio. Antes de la victoria de la tropas rebeldes y después. Más adelante comentaré este sentido dual y antitético del tiempo en la novela.

Como ya he dicho antes, la narración principal se presenta, en la mayor parte de la novela, a través de la mirada del niño. Pero ¿cómo se construye ese niño? ¿Cómo afecta la mirada del adulto en la construcción de una mente de seis años? Y por último, ¿cómo afecta esa mediación de la experiencia en la construcción de la memoria a través del niño? Hay, básicamente, dos formas de representación de la conciencia interior del niño. En primer lugar, tenemos la expresión del flujo de pensamientos de manera directa. El autor coloca comillas a lo que piensa el niño. No se trata de un estilo indirecto libre, es sencillamente un monólogo interior, sin el comentario o interpretación del narrador. Veamos un ejemplo.

¡Vete, déjanos en paz! ¡Para qué nos vales si no vienes con tu alegría de vivir! Si nos traes otra insoportable tristeza, la casa no puede con más, ¡sus paredes la rezuman por cada uno de sus poros! Sí, hablo como un hombre porque habéis hecho de mí un mísero adulto; pero el niño que era os dice que nadie vendrá a visitarnos, que ni lo pájaros anidarán en nuestro patio, como si fuésemos apestados (188)

La cita es bastante explícita. La voz del niño no es exactamente la voz de un niño. Como se puede ver, el propio niño se excusa de tener esa lengua de adulto, de poder expresarse mediante imágenes retóricas. De modo que podemos observar cómo la construcción de la conciencia del niño está mediatizada por la experiencia y la ideología del adulto. En este caso, el propio texto desvela la importancia de la lengua de ese niño, el niño debe ser capaz de afrontar las penurias de la posguerra, el niño debe ser capaz de expresar esas penurias. El narrador deja hablar al niño, en parte, pues como se ve lo lleva cogido de la mano, lo dirige a su propia expresión, la expresión de la memoria.

Otra forma en la que el niño se construye es la descripción de sus hechos y el comentario de sus actitudes. El siguiente ejemplo pertenece al

momento en que una pareja de la guardia civil ha llevado a una mujer al ayuntamiento, luego sale calva.

Él, mota de polvo en un universo solitario, se acercó a la mujer rapada y le tendió la mano, a la que se agarró como una náufraga. Caminaron juntos, la mujer rapada y el niño. Un niño de seis años que, en ese día de barbarie, deseó un sino duro para su pueblo; para todos, vencedores y vencidos. (269)

De esta manera, el narrador construye a un niño mediatizado por esa visión ideológica del autor. Se nos presenta a un niño coherente, íntegro, capaz de realizar este tipo de hazañas. Esta forma de presentarnos al «niño pan» incide directamente en la forma de plasmar la memoria en la narración. El niño es un personaje abocado al futuro, no puede ser de otra forma. El niño se construye desde el futuro para el futuro. O en otras palabras, se muestra el origen de una generación. Se trata, de este modo, de un futuro que crece en la integridad, en la coherencia, en la asunción de la realidad para enfrentarse a ella. El escritor salva a su generación; evidentemente, la generación de los perdedores.

La identificación generacional está muy clara en la novela. El narrador llega a identificarse con el niño en varias ocasiones. El niño pasa a ser el mismo narrador, desaparece la tercera persona y de manera directa el narrador habla en primera persona. Esto pasa en varias ocasiones a lo largo de la novela. Aquí transcribo uno a modo de ejemplo.

Así fue que un buen día, llamó a la puerta de casa (la puerta principal) y pidió hablar urgentemente con mi padre y mi madre. Les dijo que era rica y ellos pobres, y que tenía un trato que proponerles. Luego les desveló el trasfondo de su pensamiento. Madre, que por poco la degüella, le ordenó que se largara pitando de allí. Padre, como siempre comprensivo, se ofreció a hacerle él mismo un hijo... si su mujer, aquí presente, no pone inconveniente. Le llevaría a lo sumo diez minutos, ibastante menos que una misa! Indignada, la madre se precipitó hacia la cocina para apoderarse de un cuchillo carnicero. (251)

En este fragmento se puede ver perfectamente cómo el narrador salta de la primera persona («mi padre y mi madre») a la tercera persona

habitual de toda la novela («la madre se precipitó»). Esta identificación del narrador con el protagonista desvela el trasunto real de la novela: la creación de un «yo» ficcional basado en la memoria. De modo que no hay duda del sentido autobiográfico de la novela, en ella misma se muestra, el niño es en realidad el narrador. Esta forma de representar el bagaje memorístico es extraña. Normalmente la representación del «yo» en la autoficción tiene dos vías: el distanciamiento con una persona interpuesta o la total identificación con la primera persona. En este caso el autor utiliza los dos métodos, y no de una forma sistemática. Las veces en que aparece esta identificación son escasas y no responden a una razón temática ni formal. Aparece así, sin más. Yo interpreto esta identificación espontánea como un guiño al lector. De vez en cuando se le muestra al receptor la posibilidad de pensar en ese niño como portador de la memoria del escritor. En cualquier caso, la identificación tiene que ver con la construcción de una identidad determinada. El autor no reniega de esa memoria, no quiere romperla, la lleva consigo y la muestra sin pudor.

La novela construye, además de memoria, una identidad muy definida. Como decía antes, el narrador se identifica con el protagonista, muestra su verdadera identidad. De esta manera, ya tenemos una clave para entender el sentido de filiación que recorre la novela.

La familia del niño es republicana, el padre era el alcalde republicano, sus hermanos y hermanas luchan por la República. Esta realidad cultural se enfrenta directamente con la dictadura de los vencedores. En la estructura de párrafos de diferente sangrado que describía antes se muestra este enfrentamiento. Los párrafos de sangrado normal narran el primer año de la victoria franquista, mientras que los párrafos de mayor sangrado muestran las vivencias de la época republicana. La esencia de esta dicotomía reside en el cambio de vida que experimenta la familia republicana tras perder la guerra. Se pasa de una cotidianeidad donde cabía la sonrisa y se comía todos los días a un momento de hambre y llanto. Esta etapa está representada en la novela por múltiples problemas colectivos de fondo. No creo que sea el momento de analizar en profundidad todos estos momentos de rechazo al régimen fascista. Pero incluyo un ejemplo representativo.

Letras grandes de pintura colorada señalaban el paso de la guerra: *los rojos*. Escupitajo de sangre, la madre y Lola intentaron quitar esta vergüenza con friegas de lejía, de la más corrosiva que encontraron. Se llagaron las manos inútilmente: la condena parecía indeleble [...].(205)

Como se puede observar, la guerra perdida marca a la familia. La identificación con la República queda más que clara. Pero esta filiación política, que supone un reconocimiento de identidad colectiva, está entroncada con una filiación familiar. La necesidad de perpetuar el legado familiar recorre toda la novela. En la novela se habla de la «sangre» de la familia. Dos ejemplos. Primero, dentro de la conversación entre la madre y María —su hija y hermana del niño— en la cárcel. Habla María. «Soy una mujer como tú, como mi hermana, como las otras; pero con la ventaja de saber que por la sangre puede pagarse un precio de sangre. Aun en el fracaso» (73). Segundo. Pensamiento de la madre, origen. Habla de Paco, el hijo mayor, que acaba de regresar del presidio.

Había como un vacío en la cara de su hijo mayor, pero pudo contemplar largo rato la calma nueva de sus rasgos; esos rasgos que conocía tan bien, los rasgos de la familia, que le habían sido transmitidos al nacer y que él se encargaría de transmitir a sus propios hijos, si alguna vez tenía... Rasgos sin odio. No quería el odio en el corazón de sus hijos, ni mezclado con su sangre. Ella conocía esa sangre antigua y podía responder de ella: sangre buena, noble, fuerte para irrigar el impulso de la vida, el trabajo intenso. Envenenar esta sangre era un crimen; por eso había detestado, desde el principio, esa guerra fratricida que había empezado y acabado en el odio. (200-201)

En esta cita se describe la sangre que se defiende y reivindica en toda la novela. Pero la sangre, el legado identitario, se puede dividir en dos niveles representados por cada uno de los padres. Por un lado, el legado identitario que se describe en la cita anterior, el legado más familiar e íntimo, el de la madre. Este está relacionado con el espacio de la casa. La casa de la familia está muy bien descrita en la novela y muchas escenas transcurren en ella. Ese es el ámbito familiar, siempre relacionado con la madre y las hermanas. El legado femenino. Pero el lado femenino de la identidad no se adscribe únicamente a la casa. La hermana mayor del niño estará en la lucha activa, en la calle, por eso la encarcelan —en la siguiente

cita vemos también este aspecto de la hermana. Por otra parte, nos encontramos con el legado identitario paterno, más relacionado con la vida pública. No hay que olvidar que el padre era el alcalde republicano. En este caso, se trata del nivel colectivo de la filiación de la novela. En la siguiente cita vemos cómo este legado es un legado de palabra, la palabra portadora de la sangre, la palabra está en el ámbito de lo público. El padre está hablando desde el balcón del ayuntamiento, María le dice al niño: «—Niño, escucha bien lo que dice. Es la voz de tu padre; nuestra sangre. Apréndela con el corazón.» (58). La hermana mayor está entre lo íntimo y lo público. Esto puede tener una relación directa con la importancia que empezaron a tener las mujeres durante la República. En cualquier caso, es importante subrayar este sentido de filiación dual: filiación con la identidad familiar y con la identidad colectiva. Evidentemente, la filiación con uno de los bandos supone el rechazo frontal con el otro. En la novela se expresa este rechazo en innumerables ocasiones.

Finalmente, encontramos en la construcción de identidad y memoria un camino de ida y regreso. Me explico: por un lado, se construye una ficción a partir de la memoria, y por otro, se construye una identificación a partir de la ficción. El escritor recupera sus recuerdos y sobre ellos se construye una narración ficcional. La forma en que esos recuerdos se plasman ya la he explicado antes. La novela se sitúa en el plano de la ficción, apoyado por el distanciamiento que supone la tercera persona dominante y evidentemente por el distanciamiento del lenguaje en sí. Pero esa ficción acaba volviendo al recuerdo personal, a la identificación con el personaje. El lenguaje regresa por sí solo al origen de la novela, al recuerdo, a la memoria personal.

Por otra parte, y para finalizar, quiero resaltar el valor testimonial de la novela. La novela se publicó en año 1983. Es importante tener en cuenta el tratamiento del pasado en España. Aun hoy sigue abierto el debate de la recuperación de la memoria. Especialmente, en todo lo que tiene que ver con la guerra civil y la dictadura. Gómez Arcos se enfrenta a la memoria mostrando la crudeza de la posguerra. Nos sirve de testimonio. Pero es muy importante entender el sentido profundo de filiación —en los dos niveles antes expuestos— con la cultura republicana, la cultura democrática. De modo que la recuperación de la memoria está marcada por la identificación

personal. Identificación que se extiende más allá de la familia y sirve como ejemplo de una identidad extirpada por la fuerza.

CITAS

¹ Romero extrae esta cita de: Cruz, Juan; «El español Gómez Arcos, *escritor francés a pesar suyo*», *El País*, 13-18-1980.

² Esta novela se publica en 1975, ver bibliografía para referencia exacta.

³ Comentario extraído originariamente de: Coudert, Marie-Louise; «Agustín Gomez-Arcos», *L'Humanité Dimanche*, 15 de junio de 1977.

⁴ Introduzco en cada cita el número de la página de la edición de *El niño pan* que manejo, la única en español. Ver bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ ARCOS, Agustín; *El niño pan*, Cabaret Voltaire, 2006, Barcelona.

HERAS SÁNCHEZ, José; *Estudio narratológico de «La enmilagrada»*, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, Almería.

KOHUT, Karl; *Escribir en París*, Hogar del libro, 1983, Barcelona.

NÚÑEZ, Gabriel (ed.); *Agustín Gómez Arcos, un hombre libre*, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, Almería.

RIPOLL, Ricardo; *Agustín Gomez-Arcos et l'Espagne: lecture de «Ana Non»*, Maîtrise d'enseignement de Lettres Modernes de la Sorbonne, 1982 (no publicado).

PAUL DE MAN; «La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos*, nº29, Barcelona.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia; «De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía», *Quimera*, nº 240, febrero 2004, Barcelona.

LEJEUNE, Philippe; «El pacto autobiográfico», *Suplementos Anthropos*, nº 29

—«El pacto autobiográfico, veinticinco años después», *Autobiografía en España: un balance*, Visor, 2004, Madrid.